UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

LG
R839v

No. 142. Dritte Folge No. 22.

Deutsche Literaturdenkmale

des 18. und 19. Jahrhunderts.

Das Vorspiel

Ein Episches Gedicht

(1742)

von

Johann Christoph Rost.

Mit einer Einleitung herausgegeben

von

Franz Ulbrich.

109099
8/+/11

BERLIN
B. BEHR'S VERLAG
1910

Man hat von jeher Rosts „Vorspiel“ zu unseren besten literarischen Satiren gezählt. Die Wichtigkeit des Werkchens für die Geschichte des deutschen Theaters und des komischen Epos, wie auch für die Entwicklung der Literaturfehde zwischen Leipzig und Zürich wird kaum jemand leugnen wollen. Um so mehr mufs es verwundern, dafs man in unserer so neudruckfrohen Zeit noch nicht darauf zurückgekommen ist. Ich hoffe deshalb, mit der Herausgabe der vorliegenden Epopöe etwas Versäumtes nachzuholen. Die nachdrücklichste Anregung hierzu danke ich Herrn Geheimrat Professor Dr. Köster, in dessen Seminar ich vor drei Semestern über den gleichen Stoff einen Vortrag hielt. Für das liebenswürdige Entgegenkommen, das ich bei der Universitäts- und Stadtbibliothek Leipzig, nicht minder auch bei der Königlichen Bibliothek zu Dresden fand, fühle ich mich zu herzlichem Dank verpflichtet.

Leipzig, im Oktober 1910.

Franz Ulbrich.

Einleitung.

Johann Christoph Rost, der Dichter des „Vorspiels“, ist 1717, in den ersten Tagen des April zu Leipzig geboren.[1]) Die einträgliche Stellung des Vaters als Küster an der Thomaskirche ermöglichte dem Sohne eine gediegene Vorbildung, nach deren Abschlufs er am 6. April 1734 an der Leipziger Universität immatrikuliert wurde. Als Brotstudium erwählte er sich die Jurisprudenz, doch seine Neigung führte ihn zur Beschäftigung mit den schönen Wissenschaften. Neben philosophischen Vorlesungen waren es vor allem Gottscheds Redner- und Disputiergesellschaften, denen er die nachdrücklichsten Anregungen verdankte. So rühmt Frau Gottsched in einem Brief an den Grafen Manteuffel vom 13. Oktober 1740, Rost sei in vielen Sachen, „insonderheit aber in der Philosophie, französischen Sprache, im Stylo und in den humanioribus“ sehr geschickt. „Er hat“, fährt sie fort, „einige Jahre bey meinem Manne ein Disputatorium und Orator. practicum gehalten, da er ihn nach aller seiner Fähigkeit hat kennen lernen.“[2])

Sicherlich gab die Zugehörigkeit zu dem engsten Schülerkreis des Meisters auch den Ausschlag für Rosts

---

[1]) Vgl. zu dieser Einleitung Gustav Wahls erschöpfende Biographie: Johann Christoph Rost. Leipzig 1902. Ferner Göttingische gelehrte Anzeigen. Jhg. 165. Bd. I. S. 123ff. (Minor).

[2]) Gottscheds handschriftlicher Briefwechsel Bd. VIa. Fol. 366f. Brief No. 1194.

literarische Produktivität, die sich zum ersten Male in einer Kantate zu Gottscheds Geburtstag versucht haben soll, und in der er seine bedingungslose Verehrung für den Lehrer in die Worte fafst:[1])

Schneidet in die zarte Rinden
Unsrer Linden
Unsres Gottscheds Namen ein!
Er lebt zwar schon in seinen Schriften,
Doch, wenn wir ihm dies Denkmal stiften,
So wird er doppelt ewig seyn!

Wenn auch die gesammelten Schriften der Rednergesellschaft keine Proben Rosts enthalten, so ist doch mit einiger Bestimmtheit anzunehmen, dafs der Leipziger Literaturpapst den lebhaften, begabten Studenten gerade so wie andere Schüler, etwa Schwabe, Gärtner, Straube, ja selbst einen Gellert und Elias Schlegel, zu dichterischer Produktion anhielt und vielleicht auch für seine Theaterreformpläne wie seine alethophilischen Bestrebungen im Dienste Manteuffels und der Wolffischen Philosophie zu interessieren vermochte.

Gottsched, jederzeit bereit, auch für das fernere Fortkommen seiner Anhänger und dadurch für die Verbreitung seines eigenen Ruhmes Sorge zu tragen, zögerte nicht, Rost, dessen pekuniäre Verhältnisse sich 1739 nach seines Vaters Tod merklich verschlechtert hatten, die Redaktion der Haude- und Spenerschen Zeitung anzubieten, nachdem Theodor Leberecht Pitschel, M. May und Suke den Posten eines Amanuensis ausgeschlagen hatten.

„Die Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen", die im Verlage von Ambrosius Haude seit 1736 erschienen, waren von Graf Manteuffel als Organ der Alethophilen begründet. Jakob Friedrich

[1]) Christian Heinrich Schmid: Nekrolog oder Nachrichten von dem Leben und den Schriften der vornehmsten verstorbenen teutschen Dichter. Bd. II. Berlin 1785. S. 437.

Lamprecht, ebenfalls ein früherer Schüler Gottscheds, hatte seit kurzer Zeit die Redaktion des gelehrten Artikels inne. Indessen hatte er sich durch die allzugrofse Selbständigkeit seines Vorgehens und die Unabhängigkeit seiner Ansichten bei Gottsched wie bei Manteuffel mifsliebig gemacht, so dafs im September 1740 von dem Verleger Haude an Gottsched die Bitte um einen neuen Amanuensis ergeht. Einen Monat später berichtet Gottsched an Manteuffel:[1] „Der Gehülfe den ich dem Hrn. Haude zugedacht hatte, hat mir endlich auch eine abschlägige Antwort gegeben . . . Ich habe also einen andern muntern Kopf, Mr. Rosten, einen jungen Leipziger dazu erwählet. Dieser war ohne dem willens nach Berlin zu gehen, und sein Glück daselbst zu versuchen. Er nahm also meinen Vorschlag mit Vergnügen an, zumal da er sichs für ein Glück schätzet, Eurer Excellence bey seiner Arbeit gefällig zu werden. Er ist in den freyen Künsten und Sprachen, sehr geübt, macht einen guten Deutschen Vers, und versteht die Rechte. Uebrigens wird er bescheiden, demüthig und folgsam seyn, ja sich in den Urtheilen von neuen Büchern, gröfstentheils, nach E. Hochreichsgräfl. Excellence und des Hrn. Cons. R. Reinbecks Urtheilen richten."

In Begleitung des Buchhändlers Spener kam Rost Ende Oktober 1740 nach Berlin. Zunächst bleibt er voll Dankbarkeit in enger Fühlung mit seinem „gröfsten Gönner" Gottsched, dem er in eifriger Korrespondenz von allen wichtigen Vorgängen Berlins Mitteilung macht. Die leitenden Kreise sind zufrieden mit dem neuen Amanuensis, der vom 1. Januar 1741 an die Zeitung allein redigiert. Aber am 3. Juni teilt er dem Leipziger Professor bereits seinen Austritt mit. „Denn, aufser," berichtet er, „dafs die Berlinischen Nachrichten nur für den Pöbel müssen geschrieben werden, wenn

[1]) Gottscheds handschriftlicher Briefwechsel Bd. VIa. Fol. 380. Brief No. 1199.

Haude bey seinem elenden Briefwechsel bestehen soll: So bin ich jetzo von hundert Verdrieſslichkeiten befreyet, welche mir in dieser jämmerlichen Haushaltung unerträglich fielen.“[1]) Daneben scheint es zu Mifshelligkeiten mit Reinbeck oder Manteuffel gekommen zu sein; denn anders ist wohl die Stelle aus seinem Brief an Bodmer nicht zu verstehen, wo er andeutend erzählt, dafs ihm Gottscheds mächtige Anhänger von seiner Berliner Zeit her „noch mehr als zu gut bekannt wären“.[2])

Eine Zeitlang hält Rost die Verbindung mit seinem Protektor in Leipzig noch aufrecht. Am 3. Juni will er zwei Fabeln in die „Belustigungen des Verstandes und des Witzes“ einrücken, am 12. Juli bietet er Gottsched sein Schäferspiel „Die gelernte Liebe“ für die Schaubühne an. Beides scheint man abgelehnt zu haben. Mit diesem letzten Brief hören die Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler auf. Möglich, dafs die Abweisung des Schäferspiels und der Fabeln Rost zum Abfall bestimmt haben, den Ausschlag gaben jedenfalls tiefere Gegensätze, die sich in Berlin durch die Weiterentwicklung Rosts herausgebildet hatten.

Vor allem mag ihm der Verkehr mit Lamprecht die Augen über den Meister geöffnet haben. Seinem Einflufs vermochte sich, wie Wahl sehr treffend bemerkt, die „schmiegsame und rasch bestimmbare Natur“ Rosts nicht lange zu entziehen. Dazu kam die Bekanntschaft mit Lamprechts Freund, dem Hamburger Johann Matthias Dreyer, dem späteren Herausgeber des fünften und sechsten Bandes der Bremer Beiträge. Dieser mufs bei Gottsched nicht gut angeschrieben gewesen sein, sonst wäre wohl sein Besuch bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Leipzig von dem Diktator kaum abge-

[1]) Gottscheds handschriftlicher Briefwechsel Bd. VIb. Fol. 145. Brief No. 1302.

[2]) Litterarische Pamphlete. Aus der Schweiz. Nebst Briefen an Bodmern. Zürich, 1781. S. 66ff.

lehnt worden. Dreyer rächte sich dafür mit dem nicht mifszudeutenden Leberreim:[1])

> Die Leber ist vom Hecht und nicht von einem Schimmel,
> Viktoria ist dumm, und Gottsched ist ein Lümmel.

Persönlicher Einfluſs also, ferner die in jene Zeit fallenden ersten Angriffe der Schweizer und schliefslich auch die eigene literarische Betätigung mögen Rosts Urteil über Gottsched geklärt und geschärft haben. Damit war jene innere Selbständigkeit erreicht, die ihn im bewufsten Gegensatz zu seinem Lehrer 1741 die Oper „Rodelinda“ übersetzen oder in der Vorrede zu seinen „Schäfererzählungen“ gegen „Vielschreiberei“ und „wortreiche Übersetzer“ in Deutschland eifern liefs.

Inzwischen hatte sich Rost auch auf anderen Gebieten der Dichtkunst versucht, als Dramatiker mit einem häufig und erfolgreich aufgeführten Schäferspiel „Die gelernte Liebe“ und vorher als Epiker mit einem komischen Heldengedicht in Prosa „Die Tänzerin“. Bei beiden bewegt er sich durchaus in Gottscheds Bahnen, der mit seinem Schäferspiel „Atalanta“ und mit der fragmentarischen Übersetzung von Boileaus „Lutrin“ Rost den Weg gewiesen haben konnte.

Als Mensch innerlich vorbereitet, als Künstler formell vorgebildet, begann nun Rost gegen Ende seines Berliner Aufenthalts mit der Ausarbeitung seines erfolgreichsten Werkchens, des satirisch-epischen Heldengedichts „Das Vorspiel“. Bevor aber des näheren auf die Entstehungsgeschichte der Epopöe eingegangen werden kann, macht sich eine Betrachtung der Vorgänge nötig, die den Stoff zu der genannten Satire boten.

Gottscheds reformatorische Bestrebungen für das Theater und seine Beziehungen zu Caroline Neuber

---

[1]) Briefwechsel zwischen Gleim und Uz. Herausgegeben und erläutert von Carl Schüddekopf. Tübingen 1899. S. 53.

und ihrer Truppe sind bekannt; seit 1730 stand er mit ihrem Gemahl und ihr in ununterbrochenem Briefwechsel. Das Jahr 1731 hatte Gottscheds „Sterbenden Cato" auf die Bühne gebracht. Im Oktober 1737 war in der Bude vor dem Grimmaischen Tore die Verbannung des Harlekins symbolisch vorgeführt worden. Haupt- und Staatsaktionen, Harlekin- und Stegreifspiele wichen den regelmäfsigen Nachahmungen und Übersetzungen französischer Bühnenwerke, für deren Entstehung Gottsched und seine Anhänger sorgten. Der Leipziger Professor als gelehrter Theoretiker und Dramaturg, die Neubers als Bühnenpraktiker und Schauspieler gingen Hand in Hand.

Aber schon 1738 scheint das Verhältnis eine Trübung erfahren zu haben. Denn bereits in Johann Wilhelm Steinauers „Gesprächen zwischen Johann Christian Günther aus Schlesien in dem Reiche der Todten und einem Ungenannten in dem Reiche der Lebendigen", einem Pasquill gegen Gottscheds Feinde, wird die Achtlosigkeit der Neuberin gegen „Erinnerungen geschickter Leute" und ihre Vernachlässigung des Gottschedischen Theaterprinzips der „Natur und Wahrscheinlichkeit" gerügt.[1] Vielleicht mochte der Diktator auch von ihrem Spielplan in Hamburg gehört haben, der den Wünschen des Publikums nach schönen Dekorationen, nach Harlekinspielen und Burlesken allzusehr gerecht wurde. Wichtiger war jedenfalls, dafs sie 1739 in Hamburg Voltaires „Alzire" in der Übersetzung des Lizentiaten Peter Stüven aufführte, obwohl das Stück in einer, wenn auch weniger dramatisch wirksamen Bearbeitung der Gottschedin vorlag. Die Weigerung der Schauspieler, die Rollen für Leipzig umzulernen, führte Michaelis 1739 zwischen der Prinzi-

[1] G. Waniek: Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit. Leipzig 1897. S. 354.

palin und ihrem literarischen Ratgeber zu einer tieferen Verstimmung.

Am 14. März 1740 verliefs die Neuberin Leipzig, um einem Rufe der Kaiserin Anna nach Petersburg zu folgen. Wieviel Gottsched durch ihre Abreise verloren zu haben glaubte, geht aus der Ankündigung jener periodischen Schrift hervor, durch die er einen Ersatz für die Theateraufführungen schaffen wollte. Im 23. Stück der „Critischen Beyträge“ erfolgte seine Voranzeige der „Deutschen Schaubühne“. Durch den Druck der Theaterstücke hoffte er, wie er dort sagt, die gereinigte Schaubühne auf der erreichten Höhe zu halten und jungen Dichtern auch fernerhin Mut zur Produktion und Übersetzung zu machen. Keineswegs wollte Gottsched damit auf die Beförderung des „guten Geschmacks“ durch die Bühne für immer verzichten. Es lag nahe, dafs er sich nach einer anderen Truppe umsah, die ihm seine Pläne weiterhin verwirklichen half. Diese war bald gefunden. Johann Friedrich Schönemann, der die Neubers vor ihrer russischen Gastspielreise verliefs, hatte inzwischen eine eigene Gesellschaft gegründet. Seinem Wunsche, in Leipzig aufzutreten, kam Gottsched bereitwillig entgegen und versprach, Schönemann mit Rat und Tat zu unterstützen. Zur Ostermesse 1741 trifft er an der Pleifse ein, gleichzeitig aber auch Caroline Neuber, die durch den Tod der Kaiserin Anna im Oktober 1740 ihre Protektorin verloren hatte. Nur einem Empfehlungsschreiben an den Minister Brühl verdankte sie es, dafs sie am 19. Juni ihre Vorstellungen überhaupt eröffnen durfte.

Die Begünstigung Schönemanns und die Herausgabe des nicht zu umfangreichen Repertoires in der „Schaubühne“, das die Neuberin bisher wie ein ihr allein zustehendes Privileg angesehen haben mochte, jetzt aber plötzlich den weitesten Kreisen des Publikums und der Konkurrenten zugänglich gemacht sah, war

nicht dazu angetan, das von früher her noch gespannte Verhältnis zwischen ihr und Gottsched zu bessern. Bald kam es denn auch zu Reibereien, die schliefslich in eine offene Fehde ausarteten. Anläfslich der Aufführung des „Cato“ am 12. Juli traten die ersten Meinungsverschiedenheiten in Fragen der Kostümtreue auf. Gottsched konnte jetzt, da er die Schönemannsche Truppe in Reserve wufste, energischer auf „Wahrscheinlichkeit“ und „Natur“ in Spiel und Kostüm dringen. Allein die Neuberin, nur scheinbar nachgiebig, brachte den dritten Aufzug des „Cato“ als Nachspiel zu der Burleske „Das Schlaraffenland“ „mit so übertriebener Kostümtreue und possenhafter Nachahmung der Antike in Ton und Geberde“ auf die Bretter, dafs das Ganze zur Karikatur verzerrt, vom Publikum mit schallendem Gelächter aufgenommen wurde.[1] Gottsched rächte sich dafür, indem er der Neuberin durch öffentliche Kritik zu schaden suchte. Und diese resolute Frau, für die es sich jetzt um einen Existenzkampf handelte, griff zu dem ihr nächstliegenden Mittel und machte Gottsched von der Bühne herab lächerlich, was sie jetzt um so eher wagen konnte, da er durch die Angriffe der Schweizer schon an Ansehen zu verlieren begann. Dies geschah in dem von ihr verfertigten Vorspiel „Der allerkostbarste Schatz“, das Montag, den 18. September 1741 zum ersten Male über die Bretter ging. Schon vorher hatte man das Gerücht verbreitet, dafs es sich dabei um einen satirischen Angriff gegen Gottsched handle, der seinerseits alles aufwandte, die Erstaufführung zu hintertreiben. Aber seine Bemühungen waren ebenso vergebens wie ein Protest beim Rate der Stadt Leipzig gegen eine Wiederholung; denn Brühls Kabinettsorder, der Rat von Leipzig solle das Stück ferner ungestört aufführen lassen, „ohne künftiges Protestiren oder Apelliren im geringsten zu attendiren“,

[1] Waniek a. a. O. S. 442f.

ermöglichte „mit besonderer hoher Erlaubnis“, wie die Theaterberichte in den „Belustigungen des Verstandes und des Witzes“ vertuschend bemerken, eine zweite Aufführung am Mittwoch, den 4. Oktober, die aller Wahrscheinlichkeit nach noch mehr Aufsehen erregen mufste, als die Premiere; denn Gottscheds Protest war nur dazu geeignet, das Publikum erst recht auf die eigentliche Bedeutung des Vorspiels aufmerksam zu machen.

„Der allerkostbarste Schatz“ ist nicht erhalten, wohl auch nie im Buchhandel erschienen. Wir wissen nur, dafs die Neuberin, Suppig und Fabricius die Hauptrollen agierten, und können aus dem Personenverzeichnis ungefähr auf die Fülle beifsender Ausfälle gegen Gottsched und seine Tätigkeit schliefsen. Er selbst wurde in der von Fabricius gespielten Tadlerrolle dargestellt, verkleidet als Nacht, in einem Sternenkleide mit Fledermausflügeln, eine Blendlaterne in der Hand und eine Sonne von Flittergold um den Kopf. Neben dem Tadler traten auf „die Vernunft“ als Apollo mit einem Lorbeerkranze, der anstatt der Leier das Bild der Klugheit in den Händen hält, und die Kunst als eine Pilgrimme mit einem Mafsstab und Zirkel statt des Pilgerstabes. Allegorische Gestalten, wie die „Unerfahrenheit“ in einem Maschinenkleide, ohne Kopf, doch mit Händen, die „Wahrscheinlichkeit“ als ein Gelehrter im Hauskleide, der „Hochmut“ und das „Vorurtheil“ als Furien geben ein oberflächliches Bild, in welcher Richtung sich die Angriffe des Neuberischen Spiels bewegten.

Das Gerücht von diesem Theaterskandal mufs sich rasch verbreitet haben und Rost verhältnismäfsig bald zu Ohren gekommen sein. Ende 1741, spätestens Anfang 1742, finden wir ihn bereits bei der Arbeit. Möglich, dafs ihm auf brieflichem Wege von Leipziger Studiengenossen, etwa von Karl Christian Gärtner, seinem späteren Schwager, oder noch wahrscheinlicher

mündlich von Gottlob Benjamin Straube ausführlicher Bericht erstattet worden ist. Denn Straube kam Januar 1742 von Leipzig nach Berlin und war als Anhänger und Schüler Gottscheds jedenfalls genau über die Vorgänge unterrichtet, ja, war vielleicht sogar Augenzeuge gewesen.

In dem schon zitierten Briefe Rosts an Bodmer vom 4. Dezember 1743, in dem er die Entstehungsgeschichte seines Gedichtes erzählt, berichtet er, dafs er auf Zureden einiger Freunde. — aber nicht, wie man oft zu lesen bekommt, von der Neuberin dazu aufgefordert — in Berlin den ersten Gesang zu verfertigen begonnen habe. Es liegt nahe, hinter diesen Freunden Lamprecht und Dreyer zu vermuten. In dem eben genannten Brief fährt er dann fort: „Ich war auch noch nicht weiter gekommen, als ich nach Dresden reisete. Bey meiner Ankunft erzählte ich einigen Bekannten, mit welchen ich oft die Gottschedischen Thorheiten belachte, meinen Anfang von diesem Gedichte. Man ermunterte mich fortzufahren, und versicherte mich des Grafen von Brühl besonderer Gnade, wenn ich dieses Gedicht würde drucken lassen. Ich brachte es also zu Stande, jedoch ohne den Entschlufs diese Ausarbeitung in den Druck zu geben, weil mir Gottscheds mächtige Anhänger noch mehr als zu gut bekannt waren, und ich ohne höhern Schutz das gefährlichste dabey zu fürchten hatte. Allein man las meine Arbeit dem Grafen vor; sie gefiel ihm; er versprach mich nicht nur wider alle Verfolger zu schützen, sondern sich auch meines übrigen Glücks so anzunehmen, dafs ich nie bereuen sollte auf die Gnade eines grossen Herrn getraut zu haben. Ja dieser Minister gab sich selbst die Mühe jeden Bogen der aus der Presse kam, nochmals selbst durchzusehen.“ [1])

So weit Rost selbst! Wenn er auch nichts davon

[1]) Litterarische Pamphlete a. a. O. S. 66 ff.

berichtet, ist es doch nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, dafs der Dresdner Hofdichter König, wie Christian Ludwig Hagedorn an seinen Bruder Friedrich am 4. September 1742 schreibt,[1]) Rosten habe „exprefs“ von Berlin kommen lassen, der darum vielleicht seinen Plan, mit Straube nach Breslau zu gehen, plötzlich aufgegeben haben könnte. Zweifellos hat ihn seine Freundschaft mit Lamprecht, der Beziehungen zu dem jüngeren Liscow in Hamburg unterhielt, empfehlend in dem Dresdner Kreis des Privatsekretärs Liscow, Heineckens und anderer eingeführt.

Im April 1742 befindet er sich jedenfalls in Dresden, und kurz darauf scheinen sich die Antigottschedianer seiner als brauchbares Werkzeug im Kampf gegen den Leipziger Professor bemächtigt zu haben. Dresden war ja zunächst der Mittelpunkt der Gottschedopposition in Deutschland. Als ihr Führer kann der Hofdichter Johann Ulrich König gelten, dessen Feindseligkeit teils auf rein persönlicher Rivalschaft, teils auch auf sachlichen Meinungsverschiedenheiten, z. B. in der Schätzung der Oper, beruhte. Neben ihm standen als Gesinnungsgenossen der Hofprediger Marperger, der in Gottsched den Erzwolffianer bekämpfte, und der Minister Brühl.

König schmiedete ein förmliches Komplott gegen Gottsched, in das selbst der sonst unparteiische Friedrich Hagedorn hineingezogen wurde. So erfahren wir, dafs auch Liscow in der Gesellschaft bei dem Hofrat König dazu disponiert wurde, die Vorrede zu Heineckens „Longin“ zu schreiben, die kurz vor dem „Vorspiel“ erschien und den ersten scharfen Angriff bedeutete, den Gottsched und seine Anhänger im eigenen Lande erfuhren. Wir glauben deshalb Rost nicht nur gern, dafs man ihn ermunterte, sein „Vorspiel“ zu vollenden

[1]) B. Litzmann: Christian Ludwig Liscow in seiner literarischen Laufbahn. Hamburg und Leipzig 1883. S. 133f.

und in Druck zu geben, sondern müssen sogar erfahren, dafs fremde Hände bei der Ausarbeitung der Satire mit tätig gewesen sind. Ein durchaus zuverlässiger Zeuge, Christian Ludwig Hagedorn berichtet darüber in einem schon genannten Brief: „ . . . die Piece, die Rost macht, und auf Art des Lutrin, den Streit wegen des Prologi mit der Neuberin in 5 Chants vorstellt, auch das Vorspiel heifsen soll, ist auch bei H. R. König veranlasset und durchgetrieben worden. Heinecke und Liscow haben darinn gantze Strophen critisirt und geändert, und es mögen Stellen darinnen seyn, dafs Gottsched der Schlag rühren mag, wenn er es lieset. Rost ist mortificirt, dafs Heinecke ihm so viel und auf so bittere Art corrigirt."

Straube mag also das Richtige geahnt haben, wenn er bemerkt, dafs die Schreibart und Denkart Rosts im „Vorspiel" von seiner „Leipzigischen" sehr unterschieden sei, und dafs es einer grofsen Verführung bedurfte, den alten Gottschedanhänger zur Abfassung dieses Pamphlets zu verleiten.

So erschien nun zwischen 4. September und 16. November 1742 „Das Vorspiel. Ein Episches Gedicht" ohne Angabe des Druckortes, des Verlegers oder Verfassers. Der Erfolg war durchschlagend. Am ersten Tage bereits sollen zweitausend Exemplare abgesetzt worden sein. Die von Gottsched in Dresden beantragte Konfiskation kam zu spät und war im übrigen auch zwecklos, da die Satire rasch hintereinander mehrere Nachdrucke in der Schweiz erlebte. Aufserdem waren Dichter und Verleger zunächst nicht ausfindig zu machen.

Wenden wir uns jetzt zu dem „Vorspiel" selbst!

Eine gerechte Würdigung ist erst möglich, indem wir einen Blick auf die Entwicklung des komischen Heldengedichts vor Rost werfen. Denn wenn Wahl behauptet, dafs erst seit Rost die Bahnen für den Dichter einer Epopöe vorgezeichnet seien, so vergifst

er, abgesehen von der gegen Postel gerichteten Satire „Hans Sachs“ von Wernicke vor allem Gottscheds grundlegende Beschäftigung mit dieser Dichtungsart, die bis in das Jahr 1730 zurückreicht. Denn damals bereits übersetzte er in gewandten Alexandrinern den ersten Gesang aus Boileaus „Lutrin“ für den Eröffnungsband der „Eigenen Schriften und Übersetzungen der deutschen Gesellschaft“. 1736 versuchte auch schon die Gottschedin eine Übertragung des „Lockenraubs““ von der Rost, wenn er sie auch nicht kannte, doch leicht gehört haben konnte. Im selben Jahre wie seine „Tänzerin“, die sich stark von Popes „Lockenraub“ beeinflufst zeigt, erschienen noch zwei andere komische Epopöen: „Der deutsche Dichterkrieg“ in den „Belustigungen des Verstandes und des Witzes“ unter der Chiffre N. H. D. — häufig wird Schwabe, von Waniek mit Bestimmtheit Gottsched als Verfasser angenommen — und Pyras fragmentarischer „Bibliotartarus“ in den „Gedanken der unsichtbaren Gesellschaft“. Als Rahmen literarischer Angriffe hatte sich das komische Heldengedicht in Frankreich, einmal in Furetières „Histoire de la guerre dernièrement arrivee dans le royaume de l'éloquence“, zum andern in der „Nouvelle allégorique de la guerre entre les anciens et les modernes“ eines Unbekannten bewährt. Letztere war in Deutschland durch die Übersetzung Johann Gottlieb Krauses weiteren Kreisen bekannt geworden, als deren erste deutsche Nachahmung der „Dichterkrieg“ angesehen werden kann.

Diese in Prosa abgefafste, Bodmer und Breitinger heftig schmähende Streitschrift mufs in ihren beiden ersten Büchern Rost vorgelegen haben; das dritte Buch kann, da es erst im November 1742 erschien, nicht mehr in Betracht kommen. Ohne die formellen Übereinstimmungen zu berücksichtigen, die auf gemeinsame Vorbilder zurückgehen und sich in den komischen Epen jener Zeit durchgängig finden, lassen sich doch

auch Einzelzüge verwandtschaftlicher Art im „Dichterkrieg“ und im „Vorspiel“ nachweisen.[1])

Bei weitem wichtiger wurde aber als literarisches Vorbild Boileaus „Lutrin“. Schon der eingangs zitierte Brief Hagedorns beweist uns, dafs es sich um eine ganz bewufste Nachahmung der französischen Epopöe handelt. Dafs dies auch Rosts Zeitgenossen herausfanden, bezeugt uns eine Briefstelle vom 28. März 1743, in der Gleim an Uz meldet, nichts sei dem „Pult“ Boileaus so würdig beigesetzt zu werden als das Rostsche Epos.[2])

Da die Gottschedin in ihrem Zeugnis über die Fähigkeiten des jungen Studenten ausdrücklich anführt, dafs er auch des Französischen mächtig sei, so ist wohl anzunehmen, dafs Rost Boileaus „Lutrin“ im Original bekannt gewesen ist, da ja die fragmentarischen Übersetzungen Drollingers[3]) und Gottscheds[4]) kaum Wert für ihn besitzen konnten, höchstens dafs Gottscheds Bruchstück den Alexandriner beibehalten hatte, den weder der „Dichterkrieg“ aufwies, noch Rost vorher in seiner „Tänzerin“ verwendet hatte.

Der Einflufs des „Pultes“, das 1674 in vier, 1683 erweitert in sechs Gesängen erschienen war, ist in erster Reihe formeller Art. Die Einteilung in Gesänge und die Verwendung des Alexandriners scheint darauf zurückzugehen. Deutlicher sind die stofflichen Überein-

[1]) In beiden läfst sich hier Bodmer von Breitinger, da Gottsched von Schwabe zur Aufnahme des Kampfes und zur Abfassung einer Satire bewegen. In beiden findet am Schlufs eines Gesanges die Niederschrift einer Satire in Gegenwart des treusten Beraters statt, in beiden sehen wir den geschäftigen Verleger, der den Druck der Schrift nicht erwarten kann, und in beiden kommt es mehrfach zu einem prahlerischen Aufzählen literarischer Verdienste.

[2]) Schüddekopf a. a. O. S. 33.

[3]) Drollingers Gedichte Basel 1743. S. 313.

[4]) Der deutschen Gesellschaft eigene Schriften und Übersetzungen Leipzig 1742. S. 445 ff.

stimmungen. Bei Boileau ist es die Zwietracht (la discorde), die das Schlafzimmer des Prälaten betritt, bei Rost der dürre Neid, der die Gottschedin in ihrem Arbeitszimmer aufsucht und die Veranlassung zum Streite gibt. Im „Lutrin“ wie im „Vorspiel“ sprechen die Häupter einer Partei zu den versammelten Freunden, dort ist es Sidrac, hier Schwabe, der allein einen günstigen Rat zu geben weifs. In beiden Epen verläuft die Handlung in Form von Rachesitzungen der feindlichen Parteien, „die ursprünglich die Götterberatungen der antiken Epen zu parodieren bestimmt waren“, und die dann zu dem im Hauptgesang ausführlich behandelten Zusammenstofs führen.[1] Nebenbei konnte Boileaus Dichtung auch hinsichtlich der Satire gegen literarische Mifsstände anregend wirken, besonders ihr fünfter Gesang. Sogar eine direkte Reminiszenz an einen ziemlich weit hergeholten Vergleich scheint in v. 205 6 vorzuliegen. Wir finden wenigstens ein ähnliches Bild auch im ersten Gesang des „Lutrin“.

Lassen sich somit literarische Einflüsse des „Pultes“ und des „Dichterkriegs“ nachweisen, so geht doch gerade aus einem Vergleich des „Vorspiels“ mit den beiden genannten Epopöen die Selbständigkeit und Überlegenheit Rosts hervor, mit der er seinen Stoff behandelte. Gewifs enthält auch das vorliegende Werkchen alle Charakteristika der komischen Epopöe, die ihm ja aus seines Lehrers „Critischer Dichtkunst“ bekannt waren, und die er ja auch schon praktisch und ganz im Sinne seines Meisters verwertet hatte; denn die „Tänzerin“ fand Gottscheds vollen Beifall und erfuhr in den „Critischen Beyträgen“ eine günstige Besprechung.[2] Aber gerade in der unabhängigen

[1]) Göttingische gelehrte Anzeigen (Minor) a. a. O. S. 148.

[2]) Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Bd. VII. Leipzig 1741. Stück 27. S. 518.

Verwendungsart traditioneller Stilmittel des komischen Epos liegt einer der Hauptvorzüge des „Vorspiels".

Während andere Epen der Zeit gewöhnlich einleitend mit dem Cano eine gedrängte Inhaltsangabe verknüpfen, gibt Rost zunächst einen kurzen ironischen Überblick über seine bisherige dichterische Tätigkeit als Anakreon- und Ovidnachahmer und schliefst erst daran sein Cano. Den gleichen persönlichen Akzent trägt die dem Pamphlet angehängte, ursprünglich von der Fabeldichtung übernommene Moral, mit der er seines Gegners Vorschrift, dafs auch die komische Epopöe das „prodesse" neben dem „delectare" zu erfüllen habe, äufserlich gerechter wurde als seine Vorbilder. Ferner rufen Boileau, der Verfasser des „Dichterkriegs" und andere die Muse des komischen Heldengedichts an, die einen geraubten Wassereimer, eine geraubte Locke, einen Froschmäusekrieg zu besingen gelehrt hat. Rost individualisiert auch hier. Seinem Stoff angemessen, wendet er sich an die Muse der Schauspielkunst, die sein Heldenlied mit dem gleichen Feuer durchdringen soll wie das mimische Spiel seiner Heldin. Auch eine selbständige Nachbildung des prophetischen Traums finden wir bei Rost, indem Thalia der Neuberin das Gelingen ihres Unternehmens durch einen Klecks verkündigt, wodurch die Parodie wiederum parodiert wird.

In anderen Stilmitteln der komischen Epopöe weicht Rosts „Vorspiel" nicht nur von seinen Vorbildern ab, sondern geht über sie durch sparsamere und präzisere Verwertung des Herkömmlichen hinaus.

Besonders kann man dies bei der Anwendung von Göttermaschinerien und Allegorien beobachten. Im „Lutrin", teilweise auch im „Dichterkrieg" läuft neben der Haupthandlung eine den irdischen Vorgängen parallele, im Kreise farbloser Göttergestalten und Allegorien spielende Nebenhandlung her, deren Träger ebenfalls in zwei sich bekämpfende Parteien geschieden

sind und in den Streit der Menschen eingreifen. Eine Fülle episodischer, die Haupthandlung oft schier erdrückender Ereignisse wird vorgetragen; oft unmotiviert und wahllos, aber immer entscheidend werden die Vorgänge durch einen solchen deus ex machina künstlich weitergetrieben.

Ganz anders bei Rost! Gottscheds Warnung: „Ein Poet mufs aber die Götter nicht ohne Noth in seine Fabeln mischen“ scheint bei ihm auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein. Schon die Aktualität des Stoffes erforderte darin eine gewisse Vorsicht und Mafshaltung.

Wir finden darum nur vier Gestalten, die zur Göttermaschinerie gezählt werden können. Die Schauspielkunst tritt auf, doch ohne die Handlung sonderlich zu fördern; denn die Neuberin ist schon vorher entschlossen, Gottsched zu bestrafen. Nur insoweit ist die Erscheinung der Göttin wichtig, als der Entschlufs der Neuberin gleichsam die himmlische Weihe erhält, die Form des Angriffs bestimmt und der satirische Gegensatz der phantasievollen Prinzipalin und ihres vernünftigen Liebhabers Suppig beleuchtet wird. Rein satirischen Zwecken dient auch die Gestalt Apolls. Schon in dem witzigen Gedanken, dafs der Musenherrscher nicht freiwillig Gottscheds Zimmer betritt, sondern einer gerichtlichen Vorladung Folge leisten mufs, verrät sich die Fähigkeit Rosts, die überlieferten Kunstmittel seiner Satire dienstbar zu machen. Was die beiden Allegorien, den Neid und die Eifersucht, anlangt, so ist einerseits die Einkleidung als Baron frei von allem Konventionellen der Situation aufs engste angepafst, und ermöglichte anderseits das Auftreten der Eifersucht den satirisch stärksten, um nicht zu sagen derbsten Angriff, dem aber dadurch zugleich die Spitze abgebrochen wurde, dafs die Eifersucht der Gottschedin ein Vergröfserungsglas vorhält. Die Verdächtigung kann also schon durch die Worte „das falsche Bild von der Magisterzeit“ sofort als hinfällig

betrachtet werden, zumal da das unsaubere Motiv nicht wieder aufgenommen wird und damit stillschweigend „der anzügliche Hinweis auf ein früheres intimes Verhältnis Gottscheds zur Neuberin“ als eine Erfindung zugestanden wird.[1] Zugleich war so der Eventualität einer gerichtlichen Klage gegen den Verfasser vorgebeugt und der Verdacht persönlicher Gehässigkeit abgeschwächt. Die Einkleidung des Neides aber als Baron ist nicht, wie der Dichter sich selbst verspottend sagt, des Reimes wegen geschehen, auch nicht, wie Minor behauptet,[2] weil Popes Lockenräuber ein Baron ist, sondern sie ist ein Hieb auf die bekannte Vorliebe des Gottschedischen Paares für adlige Schüler, Anhänger und Freunde, wie man schon aus den kurz darauf folgenden Versen (87/88) erkennt.

Ähnliches Mafshalten zeigt sich auch in der Parodierung epischer Vergleiche. Zwar wird Gottsched „der Hannibal im Schreiben“ genannt und mit Phaeton verglichen, oder seine Unterredung mit Viktoria spöttisch mit der Porzias und des Brutus oder mit der Egerias und des Numa Pompilius auf eine Stufe gestellt, oder es heifst von Schwabe: „ist Ganymed wohl ie weit von dem Zevs gewesen?“ Bisweilen dienen diese Vergleiche auch zur Charakteristik, so wenn sich der grofssprecherische Gottsched selbst einen Orpheus oder Zeus nennt. Aber damit ist ihre Zahl auch ziemlich erschöpft. Noch seltener findet man die in breiten Bildern durchgeführten homerischen Vergleiche. Während sie z. B. der Verfasser des „Dichterkriegs“ in wahlloser Fülle verwendet, bringt Rost sie nur dreimal, und zwar an besonders exponierten Stellen: zu Beginn des dritten Gesanges, in dem Augenblick, wo sich das drohende Gewitter über dem Haupt der Neuberin zusammenzuziehen droht (v. 339 44), ferner, als es gilt,

[1] Waniek a. a. O. S. 448.
[2] Göttingische gelehrte Anzeigen (Minor) a. a. O. S. 148.

die Proben und die Vorbereitung der Neuberin zum Angriff zu charakterisieren (v. 585 88), und endlich da, wo der in seinem Ruhm und Beruf arg bedrohte Schwabe seine ganze Beredsamkeit aufbietet, um Gottsched zur ferneren Verwaltung seines deutschen Bardenamtes zu bewegen (v. 841 46). — Auch in der übrigen Diktion des Ganzen ist der parodistische Ton durchgängig beibehalten. Nur selten fällt Rost in die direkte Verspottung.[1]

Anders steht es mit den siebenunddreifsig Anmerkungen, die Leipziger lokale Verhältnisse erläutern oder Namen und Gebräuche erklären sollen. Soweit sie sich nämlich auf die Neuberin und ihre Partei erstrecken, ist der Ton der Fufsnoten zumeist durchaus nüchtern und sachlich, während die zu Gottsched und seinen Anhängern gehörigen teils rein satirisch, teils satirisch gefärbt sind und manchen trefflichen Witz enthalten, der das im Text Gesagte häufig an Schärfe übertrifft.

Doch vermag man auf Grund dieser Inkongruenz keine Scheidung vorzunehmen, die etwa den einen Teil Rost, den andern Liscow oder Heinecke mit Bestimmtheit zusprechen könnte. Denn das Ganze ist in Disposition, Sprache und Handlung aus einem Gufs, und nur mit einigen Kleinigkeiten läfst sich vielleicht die Tatsache belegen, dafs mehrere Hände an dem „Vorspiel“ gearbeitet haben. Hierher wäre die doppelte Verwendung der Schauspielkunst als Muse des Dichters und als Maschinerie vielleicht zu rechnen. Oder wenn Viktoria im letzten Gesang wie Breitkopf im zweiten denselben Rat gibt, die Gerichte anzurufen, so erkennt man darin eine Wiederholung, die sonst vielleicht vermieden worden wäre.[2] Auch liegt die Vermutung

[1]) Etwa wie in v. 282 und v. 827.

[2]) Göttingische gelehrte Anzeigen (Minor) a. a. O. S. 148 Anm. 1, und S. 151 Anm. 1.

nahe, dafs die Anspielungen auf Gottscheds Liebelei mit der Neuberin eine nachträgliche Verschärfung Liscows oder Heineckes bedeuteten, gegen die sich der Verfasser, der doch schliefslich als Mensch und Künstler dafür haften mufste, begreiflicherweise gesträubt hat. Um das Motiv nicht ganz verlieren zu müssen, hat man absichtlich einige andeutungsvolle Spuren zurückgelassen. Denn man vermag aus einer Stelle mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zu schliefsen, dafs dieser Gedanke ursprünglich doch wieder aufgenommen war, wenn wir in v. 307ff. auf die sonst ja ziemlich harmlos erscheinenden Worte Viktorias: „Dein Liebster scheut sich selbst, die Neuberin zu kräncken" plötzlich und unvermittelt die drei Getreuen zu Tode erschrocken sehen.

Trotzdem mufs aber die Autorschaft Rosts festgehalten werden. Ganz abgesehen davon, dafs er sich selbst als Verfasser bekannte und als solcher bei den Zeitgenossen Beifall und Ruhm fand, verrät das „Vorspiel" selbst in seinen Vorzügen die Hand eines Künstlers, die sich in der einheitlichen Anlage des Ganzen, in der Verarbeitung des Stoffes im einzelnen, in der durchgängig sicheren und konsequenten Charakteristik und plastischen Schilderung, wie auch in der Behandlung der Sprache und des Verses kundgibt.

Die Gründe, die Minor für die Verteilung des Stoffes auf fünf Gesänge Rost unterschiebt, sind ebenso hinfällig wie seine Behauptung, die Verteilung sei gewalttätig.[1] Der Umfang der einzelnen Teile ist durchaus nicht gleich, er schwankt zwischen 140 und 232 Versen, und die Annahme, Rost habe die Einteilung in fünf Bücher seinem Muster, der erweiterten Fassung des Popeschen „Lockenraubs", zuliebe getan, erledigt sich wohl schon dadurch, dafs ihm der „Lutrin", wie ausdrücklich betont, vorbildlicher gewesen sein

[1] Göttingische gelehrte Anzeigen Minor a. a. O. S. 1 f.

mag als der „Lockenraub“. Ferner ist die Disposition eher architektonisch als gewalttätig zu nennen. Sie könnte recht wohl dem Theatermilieu entsprechend einer dramatischen Fünfakteinteilung angepafst sein. Denn die fünf Gesänge sind durchaus dramatisch aufgebaut. Der Exposition entspräche dann der erste Gesang, der zweite brächte den Angriff Gottscheds als Spielpartei, der dritte Gesang den Angriff der Gegenspieler, der vierte den Höhepunkt und die Katastrophe, — selbst das retardierende Moment wäre vorhanden in dem Pfeifen und Scharren, das den Sieg der Neuberin eine Zeitlang fraglich macht — und der fünfte Gesang gäbe die Lösung durch den deus ex machina Apollo.

Die Gliederung des Stoffes ist wohl abgewogen. Mit dem Cano des Dichters hebt das Ganze an, mit seiner belehrenden Moral endet es. Der Ratlosigkeit des Gottschedischen Paares im ersten Gesang entspricht die letzte Sitzung mit den bestürzten Freunden im Schlufsgesang. Beide Gesänge schliefsen so die eigentliche Handlung ein, und dies mag neben dem Bemühen um einen dramatischen Aufbau der Grund gewesen sein, warum die von Gottsched herbeigerufenen Freunde erst am nächsten Tag eintreffen und Rost zwischen den zwei ersten Büchern eine Nacht verstreichen läfst. Denn so konnten der zweite und vierte Gesang bis ins einzelnste einander parallel aufgebaut und der umfangreichste dritte Gesang, der einzige, der sich ausschliefslich mit der Heldin beschäftigt, in den Mittelpunkt des Epos gestellt werden. Die Beratung Gottscheds mit seinen Freunden, die mit der Niederschrift seiner Satire endet, führt uns im zweiten Gesang geschlossen die eine Partei vor. Die Beratung der Neuberin mit Suppig, die mit der Abfassung des Vorspiels endet, zeigt im dritten Gesang die Gegenpartei. Entsprechend den Gesängen II und III zerfällt der Anfang des vierten Gesangs in zwei Teile; Vers 570 95

führt uns die Neuberische Truppe bei den Proben vor. Mit dem Zettelträger betreten wir Gottscheds Haus. Den Schilderungen, wie der Professor sich nur schweren Herzens zum Besuche des Theaters entschliefsen kann, sind Vers 596 670 gewidmet. Der Schlufs des vierten Gesanges bringt nun den Zusammenstofs der zwei Parteien auf dem neutralen Boden des Schauspielhauses.

Diese architektonische Gliederung wiederholt sich in der wirkungsvollen Kontrastierung einzelner Episoden. Während Gottsched in Schwabes Gegenwart auf Anraten seiner Freunde die Feder rasch und ohne zu denken über das Papier gleiten läfst und den Bogen in einem Augenblicke vollschreibt, setzt sich die Neuberin, von der Schauspielkunst dazu inspiriert, mit einer gewissen Weihe an die Arbeit. Oder Thalia erscheint der Neuberin ungerufen, und in Verzückung sinkt die Prinzipalin zu Füfsen ihrer Schutzgöttin, während Gottsched dem juristisch zitierten Apollo, wenn auch knieend, so doch noch prahlerisch genug seine Verdienste aufzählt.

Der Hauptvorzug des „Vorspiels" beruht aber in der Stoffwahl und damit in der Charakteristik der Personen und Plastik der Schilderung. Gottsched, der seine kritischen Regeln meist in Anlehnung an ausländische Muster niederlegte, schreibt in seiner „Dichtkunst", dafs die Handlung einer Epopöe entweder wirklich vorgefallen sein kann, und dann sei es um so besser; oder sie könne auch erdichtet werden. Gesetzt aber, sie sei erdichtet, so müsse doch etwas Wahres dabei zugrunde liegen. Der Dichter selbst habe aus der Wahrheit und Verschiedenheit der Umstände viele Vorteile und Hilfsmittel, seine Fabel desto lebhafter zu schildern.

Diese Vorteile und Hilfsmittel hat sich Rost nicht entgehen lassen. Gewifs dienten auch dem „Dichterkrieg" zeitgenössische literarische Verhältnisse zur Vorlage, aber so unmittelbar und unverhüllt griff das frag-

mentarische Pamphlet in den „Belustigungen“ doch nicht einen so eng begrenzten Vorfall aus der Gegenwart heraus, wie das „Vorspiel“.

Die noch frische Erinnerung an den jüngst stattgefundenen Theaterskandal, die in weiten Kreisen bekannten Hauptgestalten des Gedichtes mufsten der Epopöe selbstredend einen Tageserfolg sichern. Aber Schilderung und Charakteristik machen, dafs die Satire, wie schon Christian Heinrich Schmids Nekrolog hervorhebt, die individuelle Gelegenheit, durch die sie veranlafst wurde, überlebt hat.

Im allgemeinen hielt sich Rost ziemlich getreu an die Tatsachen. Manche Episode mag eingefügt sein, die der Wirklichkeit entspricht, und von der wir es heute kaum mehr vermuten. So könnte es wohl wahr sein, dafs Gottsched bei der Aufführung des Vorspiels Leute angestellt hat, die den Erfolg der Premiere durch Pfeifen und Scharren verhindern sollten. In einigen Fällen machte sich jedoch auch eine bewufste Entstellung der Tatsachen nötig. So waren Gottscheds vereinzelte Ausfälle gegen die Neuberin und ihre Truppe in den Vorreden zu den Bänden der „Schaubühne“ und in anderen Schriften für den Dichter nicht brauchbar. Er läfst ihn darum eine Satire verfassen, die nie geschrieben worden ist. Eine Anmerkung verweist aber ausdrücklich auf die Vorrede zum zweiten Band der „Schaubühne“. Ferner ist es wohl erfunden, dafs Gottsched der Aufführung beigewohnt hat, da er ja vorher schon von dem Inhalt des „allerkostbarsten Schatzes“ Kenntnis hatte. Eine nachweisbare Entstellung ist weiterhin im vierten Gesang (v. 765) zu finden. Das Vorspiel ist nicht bei der Wiederholung mit Gottscheds „Cato“ aufgeführt worden, sondern mit Regnards „Demokrit“ in der Übersetzung der Frau Gottsched.[1] Einzelheiten sind natürlich dem satirischen

[1]) Belustigungen des Verstandes und des Witzes 1741 (Wintermonat). S. 478.

Charakter und dem Stil der Epopöe gemäfs vergröfsert oder verkleinert.[1])

Durch die Wahl des Stoffes wurde die Satire zwar persönlicher gestaltet, aber zugleich ein gröfserer Nachdruck auf die Charakteristik gelegt, die dem Verfasser noch dadurch erleichtert wurde, dafs er mit den Personen seines „Vorspiels" in Verkehr gestanden hatte. Es unterliegt keinem Zweifel, dafs Rost die häuslichen Verhältnisse Gottscheds und Männer wie Schwabe, Corvinus und Breitkopf aufs genaueste gekannt hat und anderseits dank der Gottschedischen Anregungen zu den eifrigsten Theaterbesuchern gehört und mit der Neuberschen Truppe Fühlung gehabt haben mag.

So konnte Gottsched umfassend als Gatte, Freund und Berater, als Sprachreiniger, Rektor, Franzosennachahmer und Bühnenreformer charakterisiert werden. „Der Preufse, welcher erst die Deutschen deutsch gelehrt" wird ausgezeichnet als Terenzischer miles gloriosus geschildert, viermal im Verlaufe des Gedichts findet Rost Gelegenheit, ihn seine Verdienste oder Erfolge aufzählen zu lassen. Zitate aus seinen Schriften werden ihm in den Mund gelegt. Ebenso bedient sich Viktoria, die redegewandte und unermüdliche Übersetzerin, wörtlich einiger Phrasen, die sich in einer Elegie des Gatten auf ihren Geburtstag und in einer ihr gewidmeten Elegie zum Jahreswechsel finden. Eine Fülle beifsender Anspielungen auf die Kinderlosigkeit des Paares, auf

[1]) An dieser Stelle mag die strittige Frage, ob Gottsched in ähnlicher Maske dargestellt wurde, kurz erörtert werden. Reden-Esbeck belegt zwar in seinem Buch über Caroline Neuber die Möglichkeit, dafs man bekannte Stadttypen auf der Bühne kopierte, mit einem Vorgang auf der Neuberschen Bühne, leugnet aber, dafs Gottsched in natürlicher Maske dargestellt wurde, „was sonst", wie er sagt, „Rost zu berühren sich schwerlich versagt haben würde". Lesen wir aber im „Vorspiel" v. 187 f. v. 501 f. v. 687 f. so scheinen doch damit genug Anspielungen gegeben zu sein, die für eine getreue äufsere Kopie Gottscheds sprechen.

Gottscheds Taktik, seine Schüler ins Feuer zu schicken und damit die Verantwortung von sich abzuwälzen, auf seine Tätigkeit als Rektor, auf seine literarische Fehde mit den Schweizern und Mauvillon u. a. m. finden sich, wobei zu bedenken ist, dafs sich daneben wohl noch manche Seitenhiebe verbergen mögen, die nur dem eingeweihten Zeitgenossen verständlich waren.

Eins allerdings vermissen wir: Nirgends klingt ein Ton ehrlicher Überzeugung oder aufrichtiger Entrüstung heraus, durch die Rost sein Werk in höherem Sinne hätte rechtfertigen können. So sehen wir nur Stachel an Stachel, aber keinen stark geführten offenen Hieb, ein Beweis, wie wenig Rost im Innersten die Bedeutung seines Meisters erkannt hatte.

Hingegen wird die Neuberin, deren Verdienste im Text wie in den Anmerkungen ernstgemeinte Anerkennung finden, als Schauspielerin und Mensch ehrlich gefeiert, so wenn sie gelassen und hochherzig die Satire Gottscheds aufnimmt und ihrer Kunst vertraut oder ein wenig schwatzhaft ihrem Schneider erzählt, was sie bedrückt und erfreut, und ihm grofsmütig den letzten Gulden zur Belohnung für sein Mitgefühl schenkt. Stolz und siegesgewifs, als sie die Bühne betritt und ihren Feind erblickt, kaltblütig im Augenblick der Gefahr, so steht sie vor uns die Frau, die, wie sie selbst sagt, immer so „hui“ gewesen ist. Vor kleinen Sticheleien bleibt freilich auch sie nicht verschont. Doch sind die Anspielungen auf ihr Liebesverhältnis mit Suppig, der Spott auf ihr Leibwort „Huld“ im Vergleich zu der bitteren Verhöhnung Gottscheds und der Seinen ziemlich harmlos.

Neben ihr steht der Komödiant Suppig. Auch er kommt mit einigen gelinden Neckereien gut weg. So wenn er die Erscheinung der Schauspielkunst für ein Phantasiebild hält und seine Meinung freimütig gegen seine leicht reizbare Prinzipalin ausspricht; er darf es ja als ihr Liebhaber wagen, ihr einmal zu widersprechen,

erhält jedoch zur Strafe dafür nicht die gewünschte Rolle des Tadlers, sondern die der Vernunft.

Ebenso scharf umrissen muten uns die übrigen Nebengestalten an. Schwabe, der kleine Patriot und des Meisters Lieblingsjünger, in dem sich Philippis Geist heroisch regt, und dessen Verstand und Witz stets zu raten weifs, wird als Redakteur der „Belustigungen des Verstandes und des Witzes“ und als Sekretär der deutschen Gesellschaft verspottet. Seine bedingungslose Verehrung für seinen Herrn, seine blinde Anhänglichkeit wird wiederholt ironisch hervorgehoben. Seine 1739 erschienene Elegie „Germaniens Klage über den Tod des grofsen Helden Eugenii“ wird ebenso mitgenommen wie seine Überarbeitungen und Verbesserungen fremder Gedichte, über die sich Ewald von Kleist und andere Mitarbeiter der „Belustigungen“ oft genug beschwert haben. — Der an der Kolik leidende Advokat und Hungerleider Corvinus, der sich unter dem Pseudonym Amarant als Wortspieldichter versucht hat und sich gern und oft mit seinen Jugenderfolgen als Tänzer und Lomberspieler brüstet, wird auf noch derbere Weise durchgezogen. Besser geht es Breitkopf; nur auf seine Bereitwilligkeit und Abhängigkeit von Gottsched als Verleger wird gelegentlich gestichelt.

Nicht minder plastisch stehen die episodischen Gestalten vor uns. Der Theaterpatriot und ewige Student, der trinkgeldhungrige Diener Gottscheds, die alte, plumpvertrauliche Köchin, der Schneider und Lückenbüfser der Neuberischen Truppe, alle gewinnen sie Leben, mögen sie noch so flüchtig skizziert sein.

Die genaue Kenntnis Leipziger Verhältnisse kam Rost natürlich zustatten. Er scheut sich darum auch nicht, Lokale, Einrichtungen und Vorfälle namhaft zu machen, die er in einer Fufsnote erklären mufs. Wie er Corvinus mit der Leipziger Stadttype, dem trunknen Fischer vergleicht, so läfst er Viktoria einen bestimmten

Vorfall aus der Leipziger Skandalchronik anführen, als sie Gottsched bereden will, ins Theater zu gehen. Zotens Hof, das Paulinerkloster, das Wirtshaus zum Bären wird genannt, und mit ihnen lebt ein Stück des alten „Pleifsenthens" vor uns auf. Durch all diese Einzelzüge gewann das Ganze einen kräftigen, getreuen Hintergrund und hatte für den Kenner Leipzigs einen doppelten Reiz.

Die Sprache, soweit sie nicht vom Stil der komischen Epopöe bedingt ist, zeigt sich stark dem Konversationston angeglichen, wie ihn Rost auch in seinen Schäfererzählungen und Gellert in seinen Fabeln gepflegt hat. Einige Male finden sich sogar sächsische Dialektanklänge. Differenzierung der Sprache nach den Personen und Situationen ist vom Dichter angestrebt. Interjektionen, Anaphora, subjektive Einmischung des Erzählers durch sprichwortartige Sentenzen beleben die Sprache, die in paarweis gereimten Alexandrinern glatt dahinfliefst und ein starkes Formtalent verrät.

Kein Wunder also, dafs diese Vorzüge dem „Vorspiel" einen durchschlagenden Erfolg beim Publikum und Nachahmer unter den Zeitgenossen verschafften. Abgesehen von einer Fortsetzung, die Rosts Epos noch 1753 erlebte,[1] lassen sich auch Einflüsse auf den „Sieg des Liebesgottes" von Uz, mehr noch auf Zachariäs „Renommiste" feststellen. Wenn man im vorliegenden Gedicht von dem „Schauspiels-Patrioten" und „ältlichen Studenten" liest, so könnte man darin wohl eine Anregung für Zachariä erkennen. Ähnliche Einzelheiten liefsen sich noch mehr aufzählen. Wichtig für Zachariä war das „Vorspiel" vor allem deswegen, weil Rost damit gezeigt hatte, wie man eine kulturhistorisch getreue Schilderung gegenwärtiger Zustände künstlerisch in die Formen einer komischen Epopöe zu kleiden vermochte.

[1]) Wahl a. a. O. S. 71.

Innerhalb der literarischen Fehde jener Zeit ist das „Vorspiel“ jedenfalls von gröfster Wichtigkeit gewesen. Bedeutete Liscows Vorrede zum Longin „das Signal zur Rebellion im eigenen Lager“, dann kann Rosts Satire als der erste siegreiche Angriff gegen die Gottschedianer in Deutschland gelten.

Gewifs fehlte es nicht an Stimmen, die dem Verfasser vorwarfen, zu weit gegangen zu sein. Die „Göttingischen gelehrten Zeitungen“ erkennen zwar den künstlerischen Wert der Satire an, müssen aber dem Verfasser Gewissens halber sagen, dafs er eines gröfseren Beifalls würdig gewesen wäre, wenn er seine spitzige Feder angewandt hätte, die Laster und nicht die Personen durchzuziehen.[1])

Das Gottschedische Ehepaar aber sah in dem jungen „Tellerlecker Rotzlöffelius“ nur noch den undankbaren Renegaten. Wenn Gottsched einmal schreibt,[2] in Frankreich wie in Deutschland pflege schändlicher Undank der Lohn erwiesener Wohltaten zu sein, „zumal bey frühzeitigen Witzlingen, die ihre Lehrer vor der Welt zu verkleinern suchen, damit sie selbst für gröfser angesehen werden mögen“, oder wenn die Gottschedin in ihrer Literaturkomödie „der Witzling“ Lottchen sagen läfst[3]): „Für alle Höflichkeit und Ehre, die Ihnen in unserm Hause widerfahren ist; ja ich sage mehr: für alles das Gute, was der alte Herr Reinhart, wie ich gewisse Proben davon habe, mit Ihnen noch im Sinne gehabt hat, dafür schreiben Sie Ihrem Vater so verächtlich von ihm?“ so hören wir deutlich aus diesen Stellen die Anklage gegen den abtrünnigen Schüler heraus.

Rosts Namen aber war durch das „Vorspiel“ in

[1]) Göttingische Zeitungen von Gelehrten Sachen. 1743. Stück 56. S. 501 f.

[2]) Neuer Bücher-Saal der schönen Wissenschaften und freyen Künste. 1745. Bd. 1. Stück 1. S. 50.

[3]) Waniek a. a. O. S. 513.

Deutschland und in der Schweiz bekannt geworden. Die Züricher sahen in ihm ihren Bundesgenossen, und Pyra vermittelte die Beziehungen, in die Bodmer und Rost traten. Schliefslich verschaffte ihm diese Veröffentlichung die einflufsreiche Protektion des Premierministers Brühl, der ihn 1744 in seine Dienste nahm, und „von da an lenkte", wie Wahl in seiner Biographie erzählt, „Rosts Leben in glatte gleichmäfsige Bahnen ein; die Wanderjahre waren beendet".

Zum Schlufs liegt mir nun noch ob, ein Wort über den Text zu sagen. Ich kann mich begnügen, auf Wahl hinzuweisen, der alle Drucke lückenlos aufzählt und würdigt. Für einen Neudruck kamen nur die im Jahre 1742 erschienenen Ausgaben in Betracht. Unter diesen drei Drucken galt es zu wählen. Trotz der Einwände Minors entschied ich mich für die von Wahl mit I benannte Ausgabe. Dabei bestimmte mich neben den in der Rostbiographie angeführten Gründen vor allem folgende Überlegung: welchen Vorteil hätten die Dresdner Antigottschedianer davon gehabt, Bern als Druckort zu fingieren? Ihnen mufste doch gerade daran gelegen sein, den Zürichern zu zeigen, dafs man nicht nur in der Schweiz, sondern auch bereits in unmittelbarer Nähe Leipzigs mit Gottscheds Diktatur gebrochen hatte.

Ferner bringe ich den meines Erachtens ersten Druck absichtlich unverändert, mit allen Schwankungen und Fehlern der Orthographie hier wieder. Denn in diesen Unentschiedenheiten und Versehen, die nirgends den Sinn entstellen, liegt ein Charakteristikum des Originals, bis zu dessen letzter Vollendung ja so viele Hände tätig gewesen sind, wenn man Liscows und Heineckes Striche und Ergänzungen, wie auch Brühls Korrektur der Druckbogen hinzurechnet.

Das Vorspiel.

Ein Epiſches Gedicht.

1742.

Das Vorspiel.

Erster Gesang.

Ich, der ich sonst geglaubt, daß ich gebohren wäre
Des Bachus ächter Knecht, ein Priester der Cithere,
Voll, wie Anakreon, starck wie Ovid, zu seyn,
Vergesse dieses mahl die Liebe, wie den Wein.
Ein Werck, wodurch ich mich zu den Virgilen schwinge,
Ist itzt mein Augenmerck. Es sey gewagt! Ich singe.

Ich singe von der Frau, die um den Pleissenstrand,
Den deutschen Harlekin* aus ihrer Zunfft verbannt;
Sich selbst bezwungen hat; die Bühne stets verbessert;
Kunst, Beyfall und Geschmack, wie ihren Ruhm, vergrössert;

* (Den deutschen Harlekin) Frau Neuberin, von welcher hier die Rede ist, hat in einem Schau-Spiele, das vor einigen Jahren in Leipzig vorgestellet worden, den Harlekin, dessen Kleider sie damahls selbst angezogen, von ihrer Schaubühne vertrieben. Von dieser Zeit an, hat man ihn auch in denen von ihrer Gesellschafft aufgeführten Lust-Spielen niemahls wieder erblicket.

Die Annens grossen Thron,* durch Birons Huld, erblickt.
Biß des Mäcenen Fall sie wieder heim geschickt.
Jedoch ich singe nicht, ihr ganzes Lob zu singen:
Dieß mag ihr Lebens-Lauff der Nachwelt überbringen;
Nur eine That von ihr errett ich aus der Zeit,
Und übergebe sie der Unvergänglichkeit;
Den Sieg, doch nicht den Sieg geführter Liebes-Kriege;
Ich singe dieses mahl den schönsten ihrer Siege;
Wie sehr ihr Vorspiel-Scherz, den sie selbst ausgedacht,
Den hochgebrüsteten Professor klein gemacht,
Zur Lust der Leipziger, so, daß das Volck mit Hauffen,
In Zotens Hof** gedrängt, und niemand durchgelauffen;
Daß der Professor gar um Phöbus Ausspruch bath,
Den aber doch Apoll, zu Gottscheds Schrecken, that.

---

* (Die Annens grossen Thron) Sie ward durch den Ruff ihrer Geschicklichkeit, und die Vermittelung des ehemahligen Hertzogs von Curland, Ernst Biron, von Ihrer Majest. der verstorbenen Rußischen Käyserin Anna, nach Petersburg geruffen, wohin sie sich auch mit ihrer Gesellschafft begab. Jedoch der Tod dieser grossen Monarchin, und die Veränderungen der Glücks-Umstände des Hertzogs von Curland, hatten so viel Einfluß in die ihrigen, daß sie sich gezwungen sahe, Petersburg zu verlassen, und Leipzig wiederum zu ihrem Auffenthalte zu erwählen.

** (In Zotens Hof) Der Ort der Neuberischen Schau-Bühne in Leipzig, ist auf der Ritter-Strasse in dem sogenannten Zotens Hofe, und durch diesen ein öffentlicher Durchgang auf die Nicolaus-Strasse. Alle durch diesen Hof gehende Personen müssen nahe an der Thüre des Schau-Platzes vorbey kommen.

Ein Strahl, o Neuberin, ein Strahl von deinem Feuer
Durchdringe mir das Blut und schein auf meine Leyer!
Der Vorzug deiner Kunst, der Stellung Zauberkrafft
Sey, da ich singen will, des Ausdrucks Eigenschaft!
Soll mir mein Helden-Lied, wie dir dein Sieg, gelingen:
Wohlan, so wie du spielst, wünsch ich auch mir zu singen!

Der Preuße, welcher erst die Deutschen deutsch gelehrt:
Von welchem Leipzig nie ein falsches Wort gehört,
Er spräche denn Latein: der Hannibal im schreiben,
Durch dessen Nahmen wir den Franzen schrecklich bleiben:
Der Gottsched, welchem oft, als dem Magnificus,
Der Oberste des Raths den Vortritt lassen muß:
Dem, Bayle,* wenn er sich verdeutscht erblicken könnte:
Zwo Seiten und noch mehr in seinem G. vergönnte,

---

* Dem Bayle. Die Uebersetzung von dem Baylischen Dictionaire ist bey Breitkopfen, in Leipzig, unter der Presse. Herr Gottsched hat sich der Aufsicht über dieses Werck, seinem vor die Uebersetzungen natürlichen Eifer gemäß, angenommen, und ist auch selbst so gerecht, die Deutschen, in seinem Vorberichte, sehr bescheiden an die Gottschedischen Verdienste zu erinnern. Man wirft dem Herrn Professor vor, daß sein Sinn-Gedicht, das er bey dieser Gelegenheit auf Baylen verfertiget:

Was Baylens Fleiß und Witz durch dieses Werck gewiesen,
Das giebt den reichsten Stoff zu hundert Bücher-Riesen.

wenig scharfsinniges habe. Allein seine Feinde bedencken nicht, daß sich auf einen so kleinen Mann, als Bayle war, nicht viel scharfsinniges sagen lässet.

Der nimmt sich väterlich der deutschen Bühnen an,
Und hats dem Hallmann* noch hierinnen vorgethan.
Ja selbst Victoria, die ihn, als Gattin, küsset;
Vier Sprachen schreibt und spricht, und wie ein Leibnitz schlüsset,
Hat sich nebst ihm bemüht, und es so weit gebracht,
Daß unser Schauplatz selbst die Franzen neidisch macht.
Man giebt der Neuberin, rein-übersetzte Stücke;
Theilt selbst die Rollen aus: lehrt Stellung, Minen, Blicke;
Sie dancket und gehorcht, zieht doppelten Gewinn:
Wer den Professor hört, geht auch zur Neuberin.

Thalia, die du hast den Streit voraus gesehen,
Was konnte, sag es mir, Victorien geschehen,
Daß sie aus Rache schwur: Geht auch der Schauplatz ein,
So wahr die Gomez** lebt! das muß bestraffet seyn.
Thalia, noch einmahl: Wodurch ward Gottsched hitzig?
Er schrieh; die Neuberin wird warlich aberwitzig.
Was hat, entdecke mirs, die gute Frau verübt?
Auf einmahl haßt er sie mehr, als er sie geliebt.

---

* (Und hats dem Hallmann) Johann Christian Hallmann hat Trauerspiele, Freudenspiele und Schäferspiele geschrieben. Von der Mittelmäßigkeit dieses Poeten siehe Neumeisters **Specimen dissertationis Historico-criticae de poetis Germanicis.**

** (So war die Gomez lebt) Frau Gottschedin schwöret hier bey einem Beyspiele, welches sie sich zur Nachahmung vorgestellet. Allein es ist zu wünschen, daß sie dieser Französin die fruchtbare Feder niemahls streitig mache. Man sagt ohne dieß schon von dieser deutschen Schriftstellerin, daß es ihr natürlich ist:

Ohn ein Bein zu strecken,
Vier Bogen voller nichts mit jauchzen auszuhecken.

Der dürre Neid, der Geist der Müllerischen Bande,
Schwur längst der Neuberin Fall, Banckerot und Schande.
Er hatte schon den Gift dreymahl nach ihr gespritzt,
Doch von der Schauspielkunst ward sie dreymahl beschützt.
Jetzt schwur er noch einmahl bey seinen Schlangen-Haaren:
„Da sie der Macht entweicht, soll sie die List erfahren!
Die Nattern züngelten, er schärfte sich den Zahn,
Und trat sogleich den Weg nach Gottscheds Wohnung an.
Biß in den Hörsaal war der Neid, als Neid, gekommen:
Allein itzt ward sein Werck mit Argliſt unternommen,
Darum verwandelte des Glückes Aſſter-Sohn
Sich, vor der Stube noch, und wurde zum Baron.*

Hier saß Victoria auf ihrem Polſter-Stuhle,
Mit Ungeduld erfüllt, daß ihre Feder-Spule
Die Ueberſetzungen zu sparsam flieſſen ließ,
Und sich nach' Gottscheds Wunsch nicht fix genug erwieß.
Gleich diesen Augenblick trat der Baron ins Zimmer,
Und für die Neuberin war dieses desto schlimmer.
„Frau! sprach er, die du selbſt der Silphen Reich verdienſt:
„Wie eine Sapho singſt, wie eine Daphne grünſt;
„Du Uberſetzerin der göttlichen Alzire,
„Ein freches Weib verletzt die wiederhohlten Schwüre:
„Alzire ward gespielt, von iedem hoch geschätzt,
„Und auf dem Zettel stund: von Stüven überſetzt.

* (Und wurde zum Baron) Man bittet den Leſer zu glauben, daß dieſer Gedancke, nur des Reims wegen, da ſtehet.

„Heißt dieses kein Betrug, so wird kein Mensch betrogen;
„Dir? Stüven gleich gestellt?* ja gar noch vorgezogen?
„Ist wohl die Neuberin noch eures Schutzes werth?
„Wenn dein Gemahl mit ihr nicht dießmahl scharf verfährt;
„So wird sie künftig gar, Victorien zu quählen,
„Die Uebersetzungen der Nieder-Sachsen wählen.
Hier küssete der Neid der grossen Frau die Hand;
Ward, an der Thüre noch, zweymahl Baron genannt;
Gieng, freute sich der List, und schickt im Augenblicke,
Die Schwester des Betrugs, die Eifersucht, zurücke.
Sie fand Victorien gantz anders als der Neid:
Der Kulmus Auge sah erbittert und zerstreut;
Mit knirschen druckte sie den kleinen Mund zusammen;
Ihr Athem war ein Hauch, so heiß als Feuer-Flammen;
Drum hielt die Eifersucht, eh sich der Zorn verlohr,
Ihr das Vergrößrungs-Glaß zur rechten Stunde vor.
Hierwieder konnte sich die Neuberin nicht schützen:
Die wilde Göttin will Victorien erhitzen,
Und, da die Wahrheit nicht hierzu behülflich ist,
So greift sie zum Crystall und wählt Betrug und List;
So hilfft die Möglichkeit, so hilfft der Schein betrügen;
So mahlt die Eifersucht ein Bild mit falschen Zügen.
Ihr Spiegel bildet nie die Wahrheit bloß und rein;
Was klein ist, macht er groß, was groß ist, macht er klein.

---

* (Dir Stüven gleich gestellt) Herr von Stüven, aus Hamburg gebürtig, welcher gegenwärtig Geheimer Legations-Rath bey Sr. Durchl. dem regierenden Herrn Marggrafen von Bareuth ist, hat ehemahls in Hamburg verschiedene Trauerspiele, bey müßigen Stunden, übersetzet; Welchen Uebersetzungen die Kenner niemahls den Beyfall haben versagen können.

Drum konnt er leicht auch hier ein Blendwerck zubereiten:
Es sah Victoria Gottscheds Magister-Zeiten;
Bey ihm die Neuberin, weit reizender geschmückt,
Als für ein häußlich Weib sichs sonst im Hause schickt.
Es ging, und wer? genug, es ging iemand nach Weine;
Mit dem Magister blieb die Neuberin alleine.
Kurtz, durch das falsche Bild von der Magister-Zeit
Verlohr Victorie Kraft und Gelassenheit.
Sie öffnete den Mund, ich weiß nicht was, zu sprechen;
Doch Schwindel, Uebelkeit und hefftig Seitenstechen,
Erlaubten ihr noch kaum ein kläglich: Ach Herr Je==!
Sie sprach das Wort nur halb, und fiel aufs Canape.
Die Mägde liefen zu, sie klagte Seitenschmertzen;
Die alte Köchin scherzt, als wär es Zeit zu scherzen:
„Es ist ein Schmerzen-Sohn, ja, Frau Professorin,
„Man tauf ihn wie man will, ich heiß ihn Benjamin.
Der schlaue Diener stund, und horchte vor der Thüre;
Wenn, dacht er, dieß mein Herr von mir zuerst erführe:
So würde wenigstens doch ein Ducaten mein,
Und der Professor froh, und ich zufrieden, seyn.
Auf dieses spitzte sich der Ausbund von den Dienern,
Und flog mehr, als er ging, ins Kloster zum Paulinern,*
Wo der Professor saß, und gleich recht magnifie,
Dießmahl dem Syndikus kein einzig Wort verschwieg.
Was nun der frohe Knecht durchs Schlüsselloch gesehen,
Sagt er dem Herrn ins Ohr, ja mehr noch, als geschehen;
Und lief, sein Herr befohls, dem er nie wiedersprach,
Sogleich voran zurück, dießmahl ihm Gottsched nach.

---

* (Ins Kloster zum Paulinern) Der Ort des Academischen Gerichts in Leipzig, ist in dem ehemahligen Pauliner-Closter.

Der weit gespaltne Herr erreichte bald das Zimmer;
Er sah Victorien, sie ihn, die Noth ward schlimmer.
Wie? half der Anblick nicht, daß sie den Schmertz vergaß?
O nein! sie dachte noch an das Vergrößrungs-Glaß.
Was war sein erstes Wort? „geduldig, meine Schöne!
„So leicht gebährt man nicht gelehrter Männer Söhne:
„Es schmerzete das Haupt den Jevs drey Monden lang,
„Bevor Tritonia aus seiner Stirne sprang.
Hierauf gab er Befehl, mehr Frauen her zu holen.
Nein! schrieh Victoria, viel lieber anbefohlen,
Daß dieser Mägdeschwarm aus meinem Zimmer eilt,
Weil sonst mein Mund mit dir nicht sein Geheimniß theilt.
Die Mägde gingen fort, das Zimmer ward verschlossen,
Doch aussen stunden sie und horcheten zum Possen.
„Geliebter! sprach nunmehr die kluge Gottschedin,
„Wofern ich deiner Gunst nicht werth gewesen bin,
„Was nanntst du mich* ein Bild der unbefleckten Jugend?
„Ein seltnes Meisterstück von Witz, Verstand und Tugend?
„Der Künste Sammel-Platz, dein Leben und dein Licht?
„Warum besannst du dich noch in Sechs Jahren nicht?
„Und warum gönntest du mich nicht dem Weichselstrande?
„Hier leb ich mir zur Last und deinem Ruhm zur Schande:
„Die stoltze Neuberin hat mich und dich verletzt;
„Hat mich, o Frevelthat! noch Stüven nachgesetzt.
„Argens und Mauvillon, nun habt ihr Macht zu lachen,
„Da wir Alziren gar zur Niedersachsin machen.

---

* (Was nanntst du mich) Siehe Herrn Gottscheds Versuch einer neuen Critischen Dicht-Kunst für die Deutschen, die zweyte Auflage von 1737. den andern Theil, die Seite 502. auf welcher die im April an die Jungfer L. A. V. Kulmus geschriebene Elegie befindlich ist.

„Ich habe selbst dieß Spiel ins reinste deutsch gebracht,
„Der neunmahl klugen ists dennoch nicht recht gemacht.
„Du ausverschämtes Weib! du wirst mich schreiben lehren:
„Könnt ihr, dein Vers und du, wohl unsrer Huld entbehren?
„Wir sprachen; werde groß! durch uns, durch uns allein,
„Erhob sich deine Kunst: Nun werd auch wieder klein!
„Giebt uns nur Schönemann* von seiner Ehrfurcht Proben,
„So können wir auch ihn in unsern Schrifften loben.
„Geliebter! hat dein Hertz mich mit Bedacht erwählt:
„Hat halb Germanien** von dir und mir erzehlt:
„Gabst du, mit Recht, dir Müh, die Kulmus zu gewinnen:
„Beschimpst mein Nahme nicht dich und die Tadlerinnen;***

---

* (Schönemann) Herr Schönemann war ehemahls ein Mitglied der Neuberischen Gesellschafft. Er verließ dieselbe nach der Zeit, und errichtete eine eigene, von der er noch Principal ist. Herr Gottsched preiset in seinen Vorreden zur Schau-Bühne, ihn der Welt mit Väterlicher Gewogenheit an, besonders, weil er die von der Frau Gottschedin übersetzte Alzire vorgestellet, und also aufrichtiger als die Frau Neuberin gehandelt hat.

** [Hat halb Germanien] Siehe die angeführte Elegie, worinnen Herr Gottsched das Cholerische und Sangvinische Temperament trefflich zu verbinden gewußt hat, da ihm mitten unter den zärtlichsten Gedancken beyfällt:

Daß unsre Flamme nicht in finstern Winckeln brennet,
Daß halb Germanien von unsrer Liebe weiß.

Er sagt selbst kurtz vorher, daß ihm wäre, als ob er stoltz würde.

Mir ist, als würd ich stoltz, daß uns ein jeder kennet.

*** [Die Tadlerinnen Herr Gottsched ließ bey der neuen Auflage der vernünftigen Tadlerinnen eine Zueignungs-Schrifft an seine Freundin, und Gehülffin drucken.

„So zeige, daß auch ich dir purpurheilig bin,
„Und straf und züchtige die wilde Neuberin.
„Allein, erlaubst du ihr Victorien zu kräncken:
„Was meinst du, daß ich soll von deiner Sanftmuth dencken?
So hertzhafft, als kaum je die kluge Porzia,
Den Brutus angeredt, sprach hier Victoria.
Ein schöner Mund wirckt mehr als eine Götter-Stimme;
Ein Auge, das gefällt, reitzt auch bey seinem Grimme;
Mit Bitten herrscht die Frau und mit Befehl der Mann;
Die eine, wenn sie will, der andre, wenn er kan.
Auch Gottsched muste sich, als Ehmann, hier bequehmen,
Victoriens Parthey, aus Zärtlichkeit, zu nehmen.
Sie zörnt, er wütet schon; sie droht, er bläst zur Schlacht;
Zählt an den Fingern her, wie viel er klein gemacht;
Fängt vom Picander an, der Schweitzer unvergessen,
Bis auf den Mauvillon, die lange Reyh zu messen.
Kurtz, wie Terentzens Held, zu seinem Gnatho spricht,
Sprach er; jedoch vielleicht gleicht Thraso ihm noch nicht.
Vor allen Dingen wird dem Diener anbefohlen,
Drey Freunde, die man nennt, den Abend noch zu hohlen.
Er läufft, der eine liegt an der Cholick zu Bett;*
Ein andrer sitzt** und reimt, verbessert ein Sonnet,

* [An der Cholick zu Bett] Herr Corvinus ein guter Freund des Herrn Gottsched, ist dieser Kranckheit sehr starck unterworffen.

** [Ein andrer sitzt] Dieses ist Herr Magister Schwabe in Leipzig, der Sammler und Herausgeber eines sehr sauber gedruckten monathlichen Werckgens, das den Titul: Belustigungen des Verstandes und des Witzes führet. Die Absicht dieser Sammlung ist, den Frantzosen und Ausländern, unsyllogistisch, durch Hülffe der unmittelbahren Empfindung,

In seiner Monaths-Schrifft, in den Belustigungen;
Der dritte kömmt* zwar gleich auf den Befehl gesprungen;
Doch die Gesellschafft ist vor dieses mahl zu klein,
Drum ladet man auch ihn auf morgen wieder ein.
Der Abend und die Nacht verstrichen wie die Stunden,
Die der Egerie mit dem Pompil verschwunden.

zu beweisen, daß die deutschen eben so wohl, als sie, dencken können. Die Stücke darinnen sind aber so unterschieden, daß es scheinet, als wolte Herr Schwabe ihnen, neben dieser Haupt-Absicht, auch beweisen, daß die Deutschen nicht dencken können.

* [Der dritte kömmt] Wem ist wohl die Bereitwilligkeit des Herrn Breitkopff, gegen Herr Gottscheden unbekannt?

Zweyter Gesang.

Kaum drang der Sonnen-Glantz in Gottscheds Schlaff-Gemach,
Als aussen Schwabe schon mit dem Bedienten sprach;
Der kleine Patriot, des Meisters liebster Jünger,
In deutscher Prose flinck, im reimen nicht geringer;
Zum übersetzen schnell, zum tadeln aufgelegt;
In dem Philippis-Geist sich noch heroisch regt.
Kein muthiger Pigmä ist Schwaben zu vergleichen,
Wenn für der Waffen Blitz die Kranche schüchtern weichen;
Er gieng weit kecker noch im Zimmer auf und ab,
Eh der Professor kam und ihm Gehöre gab.
Es ruhete dißmahl sein Meister viel zu lange,
Jedoch ein muntrer Kopff weiß nichts vom Müßiggange;
Auch er verfertigte, bey der Gelegenheit,
Den stoltzen Leber-Reim auf Gottscheds Schläfrigkeit:
Die Leber ist vom Hecht und nicht von einem Hummer:
Der Erde Phöbus wacht, der meine liegt im Schlummer.
Er fuhr schon weiter fort, die Leber ist vom Hecht--,
Doch stöhrt ihn Amarant* von des Bathylls Geschlecht;
Ein Dichter aus der Zeit, die noch ein Wortspiel schätzte;
Ein Tänzer,** dessen Tantz die Weiber sonst ergötzte.

* (Amarant) Unter diesem Nahmen hat Herr Corvinus seine Gedichte heraus gegeben.

** (Ein Tänzer) Herr Corvinus ist seinem eigenen Gedächtniß nach der beste Tänzer, und Lomberspieler in seiner Jugend gewesen. Er pfleget dieses öffters in Gesellschafft ohne Ruhm zu melden.

Der redliche Corvin trat in das Vorgemach,
Ihm aber folgete der Drucker Breitkopff nach.
Was muß doch, sprach Corvin: der Herr Professor wollen?
Und das wir dreye nur, sprach Breitkopff, wissen sollen?
Ein ieder rieth; allein, ob es errathen war,
War durch des Schickfahls Schluß noch keinem offenbahr.
Doch endlich mußte sich die Ungeduld verliehren:
Der Diener öffnete die beyden Stuben-Thüren.
Nicht einer wollte hier der allerletzte seyn,
Sie drangen alle drey zugleich ins Zimmer ein.
Hier saß das grosse Paar, Victoria gelassen,
Als könnte sie den Schimpff sich nicht zu Hertzen fassen;
Nur Gottsched schob für Zorn die Feder-Mütze krumm,
Er fing zu reden an, die andern blieben stumm.
Kurtz: Er erzehlete die Neuberische Sache,
Und fragte zum Beschluß: Ihr Freunde, welche Rache?
Ihr Musen machet mir den Beyfall doch bekannt,
Den seine Rede-Kunst in diesen Hertzen fand?
Sie nahmen alle Theil an den Beleidigungen;
Und schriehn: verwegnes Weib! dir ists noch nicht gelungen.
Corvin erboßte sich und schrieb im Geiste schon
Der Neuberin zum Trotz, ein Schau-Spiels-Lexicon;*
Er bath um bouts rimés, und sprach: ich will es wagen,
Und sie noch diese Nacht an Zotens Thorweg schlagen.

* [Ein Schauspiels-Lexicon] Das Frauen-Zimmer-Lexicon des Herrn Corvinus zeiget uns in dem Reiche der Möglichkeiten auch ein Schauspiels-Lexicon von seiner Arbeit. Unmaßgeblich wäre, wenn er mit dem Männer- und hermaphroditen-Lexicon fertig seyn wird, wohl am besten der Welt vor allen dingen ein Lexicons-Lexicon zu liefern.

Doch dieser Vorschlag starb, als er gebohren ward:
Dergleichen Rache schien Victorien zu hart;
Drum dachte Breitkopff noch den besten Rath zu geben,
Und ruffte bürgerlich: Mein bißgen Witz soll leben!
Man klage diese Frau bey den Gerichten an,
Damit sie schwöhren muß, ob sies zum Schimpf gethan.
Ein schlauer Advocat wird ihr schon Kosten machen,
Mit Schaden wird sie klug und wer wehrt uns zu lachen?
Allein, auch dieses war der Thorheit allzu nah:
Und Gottsched, ob er schon des Mannes Eifer sah,
Verwarf doch seinen Rath, und wartete was Schwabe,
Der kleine Fabius, annoch zu rathen habe.
Der, dessen träger Witz und langsamer Verstand
Nie sonder grosse Müh das was er suchte fand,
Stand auf, bückt, räuspert sich, schwieg noch beträchtlich stille:
Doch endlich brach er loß: Dein Wink Herr ist mein Wille.
„Wer kömmt Magnifice, dir wohl an Einsicht bey?
„Doch deine Gütigkeit giebt mir ein Urtheil frey.
„Die That der Neuberin erschreckt die Biedermänner,
„Befremdet ungemein der reinen Sprache Kenner.
„Durch mich den Secretar, spricht die Gesellschafft aus:
„Verjagt die Ketzerin! Zerstöhrt ihr Schau-Spiel-Hauß!
„Selbst gantz Germanien erstaunt bey dieser Sache;
„Die deutsche Sprache schreiht nebst dem Geschmack um Rache;
„Und ausserdem so bricht der Undanck allenfalls
„Der frechen Neuberin den schon verwirckten Halß.
„Wohlan, laß deinen Kiel von ihren Fehlern schreiben:
„Dein Fluch wird gantz gewiß an dieser Frau bekleiben:
„Ein Urtheil wurtzelt ein, und gilt bey aller Welt,
„Das Breitkopff gründlich druckt und Gottsched zierlich fällt.
„Schreib! grosser Dichter, schreib! die stoltze Frau zu stürzen;
„Du hast ja Stoff genung, Satyren anzuwürtzen.

„Dein Ausspruch, dem die Welt bißher ihr Lob geglaubt,
„Besitzt allein die Macht, daß er es wieder raubt.
„Was ist ihr Glück? dein Thon; du kanst ihn förmlich drücken,
„Und wieder, wenn du wilst, in einen Klumpen rücken;
„Drum strafe, weil du kanst, erniedrige das Weib:
„Was Schwabe rathen kan, ist weiter nichts als: schreib!
Der Rath erhielt so gleich die Stimmen aller Viere;
Doch Gottsched fühlte sich zu trocken zur Satyre;
Drum trug er Schwaben auf, mit Hülffe des Corvin,
Sich für Victorien, statt seiner, zu bemühn.
„Seit dem wir, sprach der Mann, in schweren Aemtern sitzen,
„Nebst unsrer Professur, der Stadt, als Rector, nützen,
„Schreibt unser Kiel nicht mehr, so fertig als er schrieb,
„Wenn ihn ein Nahmens-Fest, und ein Geburths-Tag trieb.
„Zudem, so halten wir nicht viel vom Selbsterfinden;*
„Die Kräntze, die wir uns als Uebersetzer winden,
„Sind Lorbern ohne Müh. Die Welt gedenckt an mich,
„Denn meine Schriften ziert auch noch mein Kupferstich.
„Ihr Freunde, Gottsched lebt in vielen Bücher-Bänden,
„Kan die Unsterblichkeit mir wohl ein Fall entwenden?
„Der gröste Bücher-Schatz hebt meinen Nahmen auf.
„Und Goetten** selber schreibt schon meinen Lebens-Lauff

* (Selbst erfinden) Herr Gottsched hat den Mangel seiner Erfindungs-Krafft längst selbst eingeräumet. Siehe seine Vorrede zu dem sterbenden Cato 1732. am Ende, wo er ausdrücklich sagt. „Ich erkenne es also nunmehr selbst, wiewohl zu spät, daß ich lieber einen blossen Uebersetzer abgeben, als mich selbst gewisser massen zu einem = = = Poeten hätte aufwerffen sollen.

** (Goetten) Siehe desselben ietztlebendes Gelehrtes Europa.

Und also war diß Werck, für Schwabens Ruhm, beschieden?
O nein, Victoria war nicht damit zufrieden.
Sie fuhr gantz hitzig auf: Werd ich so schlecht geliebt,
Daß der Professor sich auch nicht die Mühe giebt?
Und was entschuldigt ihn? hält ihn die Furcht zurücke?
Wie? oder fehlet es ihm etwan am Geschicke?
„Wohlan, ihm war ein Kuß zur Danckbarkeit bestimmt;
„Solls Schwabe seyn, der ihn von meinen Lippen nimmt?
„Du darffst, Victoria, nicht an die Rache dencken:
„Dein Liebster scheut sich selbst, die Neuberin zu kräncken.
Für Angst fiel dem Corvin, der neue Huth in Staub;
Selbst Breitkopff zitterte, für Furcht, wie Aspenlaub;
Und Schwabe sah verwirrt, wie seine Deutschlands-Klage,
Die den Eugen beweint, den Helden unsrer Tage.
Doch Gottscheds Mund gieng auf, drum fiel das Schrecken hin;
„Ich, sprach er, züchtige nun selbst die Neuberin.
„Nur Dint und Feder her! Ihr Freunde, biß auf morgen!
„Für eingefeuchtt Papier wird schon mein Breitkopff sorgen.
Kaum hatt er dieß gesagt, so saß er schon und schrieb,
Und von den dreyen war nur Schwabe, welcher blieb.
Wer Gottscheds Art nicht kennt, der muß ihn gar nicht kennen:
Von seinem Kiel ist nie die Fruchtbarkeit zu trennen;
Die Feder ist von ihm mechanisch abgerichtt:
Offt schreibt sie von sich selbst, er aber dencket nicht.
Und hieran hat sich offt die Tadelsucht gerieben,
Doch Gottsched hat nicht Schuld; Er hat nie schlecht geschrieben.
Was kann der Mann dafür, wenn sich sein Kiel verirrt,
Und er, wie Phaeton, des Zügels müde wird?
Kurtz, seine Fertigkeit, blieb jetzt auch nicht zurücke,*
Er schrieb den Bogen voll in einem Augenblicke,

* [Blieb ietzt auch nicht zurücke] Denn
in hora saepe ducentos,
ut magnum, versus dictabat, stans pede in uno.

Und las ihn Schwaben vor, der darum bey ihm blieb,
Damit er lernete, wie schnell sein Meister schrieb.
Es war die Stachel-Schrifft prosaisch aufgesetzet;
Recht Wortreich, was Catull an den Suffen geschätzet:
Er gab nun öffentlich der armen Neuberinn
Gedächtniß-Fehler schuld; Brodneid* und Eigensinn.
Sie ward so klein gemacht, als sie kaum groß gewesen,
Und dieß bekam die Welt im schönsten Druck zu lesen.
Selbst Breitkopff setzte sie in eigener Person,
Und, als Verleger, nahm er auch kein Drucker-Lohn.
So war der Neuberin ihr Unglück zubereitet;
Ihr Zeiten merckt es euch, was Gottscheds Zorn bedeutet

---

* (Brodneid) In der Vorrede zum zweyten Theile der deutschen Schau-Bühne sagt Herr Gottsched: „Daran hat allerdings der bisherige Eigensinn unserer Comödianten Schuld gehabt: Die theils besorgt: Sie würden dadurch den alleinigen Besitz der Stücke verliehren, wenn sich auch andere Banden das gedruckte zu Nutze machen könnten: theils aber auch besorget, es möchten die Zuschauer gar zu klug daraus werden, und so wohl die Gedächtniß-Fehler der Comödianten als ihre vorsetzlichen Verstimmelungen der Stücke daraus wahrnehmen lernen." Siehe ferner die Vorrede zum Ersten Theile dieser Schau-Bühne. Seite 12.

Dritter Gesang.

So, wie bey schwüler Lufft, schwartzblauer Wolcken Nacht,
Den heitern Horizont auf einmahl dunckel macht;
Des Tages Lieblichkeit in Sturm und Blitz verkehret,
Und Schlag auf Schlag die Furcht der Sterblichen vermehret:
So, und weit schneller noch, fuhr auch der Neuberin,
Des starcken Gottscheds Zorn prosaisch durch den Sinn.
Sie hätte nie geglaubt, um Stüven, um Alziren,
Zween Freunde, ja noch mehr, zween Gönner zu verliehren.
Die Schickung fügt es so; das wiederfährt uns offt,
Woran wir nie gedacht, worauf wir nie gehofft.
Sie dacht in ihrer Ruh an das entfernte Norden,
Wo sie durch Annens Winck, noch einmahl groß geworden.
Ihr Amazonen Hertz voll Großmuth und Geduld,
Erinnerte sich hier der abgestorbnen Huld.
Frisch! sprach sie bey sich selbst, das Glück kan ich entrathen:
Ich wette meine Kunst erweckt noch Potentaten;
Mein Ruff dringt noch gewiß vor grosser Fürsten Thron,
Im Geiste dünckt es mich, Schach Nadyr winckt mir schon.
Umsonst, kein Nadyr winckt, kein Fürst rufft deiner Bande;
Bleib und ernähre dich in deinem Vaterlande!
Auch hier stellt sich vielleicht, Neid und Verfolgung ein,
Kein Mensch kan, eh' er stirbt, des Glücks gesichert seyn.
Und lebst du nun in Ruh? gefehlt, ergreif die Waffen!
Man untergräbt dein Glück; ein Feind macht dir zu schaffen;
Ein Feind, der an der List dem Kuntz von Kauffung gleicht;
Die Rach aufs höchste treibt, und im Geheim erschleicht.
Dein Glück ist dir geraubt, wenn du den Ruhm verlohren.
Die See thaut langsam auf, die jählings zugefrohren.

Beschimpft man dich einmahl, so mache, was du wilst,
Es gehen Jahre hin, eh du die Schmäh-Sucht stillst.

Doch dieses konnte noch die Neuberin nicht dencken:
Sie hatte keine Spuhr von des Professors Ränken;
Sie dacht, er wäre noch ietzt, wie zuvor, ihr Freund,
Drum fürchtete sie ihn auch nicht als einen Feind.
Indeß verkauffete schon Breitkopf die Satyre.
Kein Bürger, kein Student gieng in den Bär zu Biere,*
Der auf dem Tische nicht die Spottschrifft liegen sah,
Denn für die Gäste lag sie frey zu lesen da.
Er las sie, nicht genung, er eilte sie zu kauffen,
Und auf der Treppe sah man nur Satyren lauffen.
Die Blätter giengen ab, bis auf ein Exemplar,
Das, zu dem Nachschuß, noch zurück geleget war.

Die Schickung ließ die Schrifft in Suppigs Hände fallen
Den schätzt die Neuberin, von ihren Leuten allen,
Nur ihres Umgangs werth; den zieht sie jedem vor;
So hub Elisabeth den Essex kaum empor.
Nur Suppigen steht frey, da, wo sie wohnt zu wohnen;
Nach Kochen, giebt sie ihm die künstlichsten Personen;
Wenn sie Printzeßin ist, erhebt ihn ihre Wahl,
Und Suppig wird ihr Printz, so fügt sichs allemahl.
Doch bey dem Liebling ist die Gunst auch nicht verschwendet,
Er hat ihr, für dieß Glück, sich und sein Hertz verpfändet.

* (In den Bär zu Biere) Das Breitkopfische Hauß, worinnen Herr Gottsched wohnet, führt einen goldenen Bär zum Schilde, und ist ein Wirths-Hauß.

Er dienet ihr mit Lust, thut, was sie haben will,
Und schweigt, so bald sie zörnt, klug und behutsam still.
Jetzt sah sein Auge kaum den Unglücks-vollen Bogen,
Und seine Gönnerin so beissend durchgezogen:
So rückte seine Hand den tiefgesetzten Huth,
Und Mine, Blick und Gang verriethen treue Wuth:
Indem er lief, die Schrifft der Neuberin zu zeigen,
So konte schon voraus sein Bieder-Mund nicht schweigen:
Er redte mit sich selbst. Vergebens grüßt man ihn:
Es fehlt ihm an der Zeit, den Huth herab zu ziehn.
Ha! schrieh er, klar und laut, schon in der Stuben-Thüre:
Da haben wir die Frucht, die bringet uns Alzire!
Und hiermit warf er nun der sichern Neuberin,
Die Schmäh-Schrifft auf den Tisch, sich in den Lehn-Stuhl hin.
Sie las sie lächelnd durch, und straffte sein Betragen;
„Was ist es, sprach sie, mehr? Der Neid sucht uns zu schlagen.
„Dieß, Suppig, macht mich groß, und meinen Muth nicht klein:
„Was schlechtes kan an uns nicht zu beneiden seyn.
„Die Götter zittern nicht, wenn Typhon Berge thürmet,
„Und, aus Verwegenheit, den Himmel selbst bestürmet;
„Ein Blitz des Jupiter, ein Pfeil des Delius,
„Mehr braucht die Gottheit nicht, daß Typhon stürtzen muß.
„Ist Gottsched unser Feind, die Kunst wird uns beschützen:
„Die Kunst, durch welche wir der Kenner Huld besitzen.
„Was schadets, daß man uns hier fälschlich Fehler zeigt,
„Genug, so bald mein Fuß nur auf die Bühne steigt,
„So wird, wer Gottscheds Freund, und unser Feind gewesen,
„Die abgeschmackte Schrifft mit gröstem Eckel lesen.

„Vergieb, sprach Suppig drauf, das, was mir weh gethan,
„Ist dieß, man dichtet uns so gar den Brodneid an.
„Gesetzt, wir handelten auch öffters unbedächtig,
„So ist doch dieser Neid für uns zu niederträchtig.
„Der blinde Pöbel glaubts, und ziehet unser Chor,
„Noch mit genauer Noth dem starcken Manne vor.
„Ist bey den deutschen nicht der Schau-Platz gnug verachtet,
„Daß Gottsched ihn, durch uns, noch mehr zu stürtzen trachtet?
„Ist dieß der Danck, daß erst, durch dich, sein Trauer-Spiel,
„Die Iphigenia, der Stadt ins Auge fiel?
„Sein Cato hat durch dich, den wahren Ruhm erworben;
„Und, ohne dich, war auch der Kulmus Fleiß verdorben:
„Du spielteſt, was sie schrieb: Was wunder, wenn dein Lob
„Die Uebersetzungen der magern Muse hob?
„Nun giebt man dir den Lohn; nun schimpft man unsre Bande.
„Dein ist der gröste Schimpf, wir theilen nur die Schande:
„Nach dir benennt man uns, dein Nahm ist nur bekannt,
„Uns wird dadurch nichts mehr, als nur dein Ruf, entwandt.
Allein, ihr Hertz blieb groß, wie es zuvor gewesen.
Sie forderte das Blatt, es noch einmahl zu lesen;
Doch, weil ihr Geist den Schimpf des Brodneids nicht ertrug,
Versah es ihre Hand, daß sie ein Schnippgen schlug.
„Zwar, sprach sie, solten wir zu diesem Schimpfe schweigen:
„Doch lasset uns einmahl dem frechen Feinde zeigen,
„Daß allemahl der Schimpf auf den zurücke fällt,
„Der sich vor groß genug, uns zu beschimpfen hält.
„Mich kostets wenig Müh, ihn lächerlich zu machen;
„Laßt sehn, wen Leipzig wird von uns zu erst verlachen!

„Wohlan, ich werd einmahl sein Aristophanes,
„Vielleicht ist Gottsched nicht so klug als Socrates;
„Vielleicht gelingt es mir = = = hier schwieg sie plötzlich stille,
Ihr Ernst beschämete die cumische Sibille;
Sie rührte keine Hand, ihr Auge war verrückt;
Ihr Geist, durch einen Glantz der Götter-Pracht entzückt.
Sie stirbt! schrieh Suppig laut: Die Ohnmacht ist zu hefftig,
Gleich Schauers Balsam her! Hier war kein Balsam kräfftig;
Man bracht ihm noch darzu ein Ungrisch-Wasser-Glaß,
Mit beyden macht er ihr so Schlaf als Wirbel naß.
Er brach die Daumen aus, und iedes Gliedgen knackte,
Er griff ihr an den Puls, der schlug im schönsten Tacte.
Die Hände waren warm, der Cörper noch gesund,
Doch öffnete sie erst, nach langer Zeit, den Mund.
„Was macht ihr? fragte sie: was soll der Balsam dienen?
„Mir ist die Schauspiel-Kunst in ihrer Pracht erschienen.
„Von jenem Winckel her kam mir ein Schimmer nah,
„Und eh ich mich besann, stund schon die Göttin da.
„Wie sehr, wie sehr war sie nicht über mich erhaben!
„Am Ansehn, welches ihr erst die Cothurnen gaben;
„An Strahlenkreise selbst, womit ihr Haupt umkräntzt,
„Wie Cephals Räuberin am frühen Morgen gläntzt;
„Am Spiegel in der Hand konnt ich die Göttin kennen,
„Die wir Beschützerin von unsrer Bande nennen.
„Sie zog die Larve weg, und ihr entblößter Mund,
„That eurer Neuberin den Willen also kund:

Wer meinen Priestern schmäht, den muß ich selber hassen,
Wer mir Altäre setzt, den werd ich nie verlassen;
In Deutschland hab ich dir mein Heiligthum vertraut,
Wo mir dein Fleiß zuerst den Tempel aufgebaut.
Die, vor und neben dir, mir fälschlich dienstbar waren,
Die hab ich nie erkannt; ich hielt sie für Barbaren.
Dich hab ich mir erwählt, räumt dirs der Neid nicht ein:
Getrost! Beweis es ihm, ich will dein Zeuge seyn.
Auf! treue Neuberin, den Vorsatz auszuführen!
Laß deinen Feind die Macht von meinem Schutze spühren!
Auf! weiß ihm nur das Bild der leeren Tadelsucht:
Der eigne Schatten treibt das Laster in die Flucht.
Der volle Schauplatz soll zur Aehnlichkeit nicht schweigen,
Und ist dein Feind dabey mit Fingern auf ihn zeigen.
Kurtz, bild und stell ihn vor, damit ihn jeder kennt,
Der deinen Tadler hört und ihn auch Gottsched nennt.
Der Menschen Thorheit wird am besten vorgestellet,
Wenn sich die Handlung selbst dem Bilde zugesellet;
Zu diesem Vortheil hilft der Dicht-Kunst meine Krafft,
Die dem, was sie gemahlt, das wahre Leben schafft.
Auf! Gottscheds Bild der Welt entlarvet vorzulegen!
Mein Feuer soll sich selbst in deinen Adern regen.
Dieß will ich. Mein Befehl prägt dir noch dieses ein:
Wer recht gehorchen will, muß gleich gehorsam seyn.
„Das Schrecken hatte mir die Zunge noch gebunden,
„Jedoch die Göttin war, ich weiß nicht wie, verschwunden.

„Mein Geist erhohlte sich, ich bin wie aufgewacht;
„Da seh ich, daß ihr euch mit mir zu schaffen macht.
„Der glückliche Befehl, den ich anietzt vernommen,
„Soll mir zu keiner Zeit aus dem Gedächtniß kommen.
Doch Suppig lächelte, und redete gantz frey:
„Was du gesehen hast, halt ich für Phantasey.
„Der Rath gefällt mir zwar, den du mir selbst gegeben,
„Nur kan ich der Vernunfft so starck nicht wiederstreben,
„Daß ich bekennen soll, daß Künste Götter sind:
„Ich sah die Göttin nicht, und war doch auch nicht blind.
O! sprach die Neuberin, an statt sich zu erzörnen:
„Dein irdisch Auge wird sie noch erblicken lernen.
„Geduld! biß du genung von mir erzogen bist,
„Vielleicht, daß dir alsdann die Göttin gnädig ist.
Das gröste Glücke war, daß Suppig dieses sagte:
Wer ist, der sich sonst ihr zu wiedersprechen wagte?
Doch war es gut, daß gleich der Schneider Schultze kam,
Der ihr ein frisches Maaß zu dem Jenenser* nahm.

* (Zu dem Jenenser) In dem Lust-Spiele, das Reich der Todten betittelt, stellet Frau Neuberin das lächerliche von den Leipziger, Wittenbergischen, Hällischen, und Jenischen, Studenten, selbst in eigener Person und abgewechselter Kleidung vor.

Der Mann, so plump er scheint, ist öfters recht poßierlich:
Wenn seine Rolle kömmt, so spielt er sie manierlich;
Zuweilen braucht sie ihn: er füllt die Lücke voll,
Wenn einer fehlt, der nur sechs Worte sagen soll.
Auch dem erzehlte sie: Mir ist die Kunst erschienen
Die Kunst, der ich und du, jedoch besonders dienen.
Ihr Mund verschwieg ihm nichts, auch keine Kleinigkeit;
Auf Weiber-Lippen wohnt nicht die Verschwiegenheit.
Er, welcher alles glaubt, hielt sie dadurch für grösser,
Und sich, weil er ihr dient, auch selbst für etwas besser.
Ihm stieß das Handwercks-Blut mit Ehr-Geitz in der Brust;
Er schimpft auf Gottscheds That mit Pöbelhaffter Lust.
Der Einfalt Treue kan auch grosse Hertzen rühren;
Der Mann ließ nicht umsonst den blinden Eyfer spühren:
Aus Großmuth warf sie ihm den letzten Gulden hin,
Und sprach: Vertrinck dieß Geld aufs Glück der Neuberin.

Kaum war der Schneider weg, so rief sie: „Laßt uns Dichten!
„Was könnten wir anietzt wohl herrlichers verrichten?
„Ein ungewohnter Trieb flammt meine Geister an,
„Sonst hats die Dicht-Kunst auch, doch nie so starck gethan.
„Wohlan ein Vorspiel soll den stoltzen Tadler mahlen!
„Hier, Suppig, will ich ihn, wie ers verdient, bezahlen.

„Wer den Professor kennt und meinen Tadler hört,
„Soll, wenn er Gottscheds Wind auch noch so eyfrig ehrt;
„Des Bildes Aehnlichkeit dem Nachbar doch verrathen,
„Und sagen: was man spielt, sind warlich Gottscheds Thaten.
Sie satzte sich und schrieb, man ließ sie gantz allein.
Es stelleten bey ihr sich zwar Gedancken ein;
Nur schien der Reim sie noch verräthrisch zu verlassen:
Er mußt, als Gottscheds Freund, des Dichters Feindin hassen.
Wie lange suchte sie ein Reim-Wort auf Geduld!
Ihr Blick durchwanderte die Wörter, Pult, Schuld, Huld;
Umsonst, auch Huld* will hier nicht dem Gedancken gleichen;
Sie schrieb die Zeilen hin, sie wieder auszusteichen.
O! rief sie, Göttin, gib dem Eifer ietzt Gehör!
Was du mir aufgelegt wird deiner Magd zu schwer.
Soll meine Schwachheit ietzt von deiner Größe singen,
So hilf mir dieses mahl den wilden Reim bezwingen.
Kaum daß sie dieß gesagt, so regte sich ihr Kiel,
Aus dem ein Dinten-Klecks auf ihren Bogen fiel.
Und hierdurch schien ihr selbst die Göttin zu entdecken,
Sie würde gantz gewiß des Feindes Ruhm beflecken.

* (Auch Huld) Frau Neuberin hat das Wort Huld zu ihrem Leibworte erwählet; Es leuchtet dasselbe bey aller Gelegenheit, und besonders in den kurtzen Danckgedichten, die sie auf der Schau-Bühne bey dem Beschlusse hersaget, hervor.

Nun schrieb die Neuberin von neuem wieder fort.
Der Reim war gleich bereit, auch auf das schwerste Wort.
Nun brauchte sie nicht mehr dem falschen nachzueilen,
Er kam und hieng sich ietzt von selbst an ihre Zeilen.
Und eh ein Tag vergieng und eine Nacht verstrich,
War auch das Vorspiel da. Nun Gottsched hüte dich!
So hoch war kaum die Kunst im Attila getrieben,
Auf den selbst Despreaux ein Sinn-Gedicht geschrieben.
Auf, grosse Neuberin! Auf! Zeige nun der Stadt,
Ein Werck, wobey die Kunst den Reim gebändigt hat!
Den letzten Angriff hat nur noch dein Mund zu wagen,
Den dir geraubten Ruhm gedoppelt zu erjagen.

Vierter Gesang.

Die Rollen wurden noch vor Abend ausgetheilt.
Und zu der Anstalt nicht ein Augenblick verweilt.
Der gute Suppig bath, aus hertzlich-treuer Rache:
Erlaube, daß ich selbst hierbey den Tadler mache.
Jedoch, die Freude muß ihm dieses mahl vergehn:
Er soll, als die Vernunfft, der Kunst zur Seite stehn.
Die war die Neuberin. Was er sich ausgebethen,
Erhielt Fabricius, als Tadler aufzutreten.
Die andern wählte sie, aus Einsicht, durch das Looß,
Denn um die Rollen war das Drängen gar zu groß.
Ein jeder lernete, das, was er reden wolte,
Als ob die Ewigkeit ihn überhören solte;
Die Probe konnte selbst schon sehenswürdig seyn,
Denn in derselben schlich auch nicht ein Fehler ein.
So muthig kan kein Stier das Horn zum Kampfe wetzen,
Kein Löwe, den man will mit einem Tyger hetzen,
Spaziert so tapffer-stoltz, bevor der starcke Feind,
Des Löwen-Kampfes werth, zum Wiederstand erscheint.
Weit gröſſer war der Muth, der in den Helden braunte,
Die hier die Neuberin zu diesem Werck ernannte.
So gar Fabricius, des Tadlers Ebenbild,
War selbst mit Rach und Wunsch, ihm gleich zu seyn, erfüllt.
An allen Ecken ward das Vorspiel angeschlagen;
Auch muste noch dabey der Zettelträger sagen:

Es wär ein neues Stück. Die List der Neuberin,
Schickt ihn zum Feinde selbst mit einem Zettel hin;
Der ward ihm gleich, von wem? Von Schwaben vorgelesen;
Ist Ganymed wohl ie weit von dem Jevs gewesen?
Des Vorspiels Neuigkeit, die er mit Furcht erblickt,
Der Zettel, den sie ihm so listig zugeschickt;
Und der Gewissens-Wurm begangner Frevelthaten,
Dieß ließ ihn schon voraus auf ihre Rache rathen.
„Er fragte Zweifels voll: Victoria, wie nun?
„Ich weiß nicht was mir ahndt; was räthst du mir zu thun?
„Die Klugheit fordert zwar, dieß Vorspiel anzuschauen;
„Doch, trifft der Inhalt mich; Wer darf dem Pöbel trauen?
„Nein, nein, ich bleibe hier. Sie ist des Ruhms nicht werth,
„Daß Gottscheds Gegenwart den Schauplatz noch verklärt.
Allein Victoria fieng hönisch an zu lachen.
„Kan, sprach sie, dich das Weib auf einmahl furchtsam machen?
„Weißt du nicht, was man noch, zu Carpzovs* Ehre, spricht?
„Sein grosses Hertz wich auch den tollsten Feinden nicht.

* (Carpzovs) Diese Begebenheit erzehlet man in der That von dem berühmten Herr Carpzov, der ehemahls Pastor, an der St. Thomas-Kirche, zu Leipzig war.

„Was that er, als sein Hauß gesteinigt werden solte?
„Als ein Studenten-Schwarm die Fenster stürmen wolte?
„Der grosse Mann verließ, doch nicht für Furcht, sein Hauß;
„Er schlich sich, unvermerckt, zur Hinter-Thüre raus,
„Und gieng, als wüst er nichts von den Rebellen-Streichen,
„Auf diese Stürmer zu, sein Wohn-Hauß zu erreichen.
„Hier stellt er sich beherzt dem rauhen Hauffen dar,
„Als zu dem steinigen schon ausgehohlet war.
„Sein Anblick war genug, die rasenden zu schrecken,
„Und bey den schüchternen die Ehrfurcht zu erwecken.
„Die Felsen fielen gleich den Riesen aus der Hand,
„Die nach dem Huthe griff. Die Thorheit ward erkannt:
„Platz! Schriehn sie, Carpzov kömmt! Ein ieder trat zurücke.
„Und wer nennt diese That nicht Carpzovs Meister-Stücke?
„Wie? fuhr sie weiter fort, hat ein Magnificus,
„Nicht Rang genug, daß er den Pöbel fürchten muß?
„Wer seine Feinde flieht ist leicht zu überwinden.
„Nein, deine Gegenwart muß ihr die Zunge binden;
„Sie muß wenn sie dich sieht, gleich in sich selbst verirrt,
„Bedroht, gerührt, geschreckt, bestürzt, verzagt, verwirrt,
„Beschämet und verstummt, vor dir, die Flucht ergreiffen,
„Und also Schimpf auf Schimpf und Schand auf Schande häuffen.

Doch dem Professor gieng diß viel zu bitter ein,
Er wolt und wolt auch nicht dabey zu gegen seyn.
Nein, ja, iedoch, allein, doch zwar, ich darfs nicht wagen:
So sprach sein Zweifel noch, als es schon drey geschlagen.

Bald rufft er den Pedell,* bald sah er nach der Uhr,
Bis endlich ein wohlan! aus seinen Lippen fuhr.
„Wohlan! entschloß er sich, ich will der Frau nicht weichen:
„Ich muß doch meinen Zweck ihr noch zum Trotz erreichen.
„Geht hohlt Corvinen her! Gleich klopft jemand. Herein!
„Ach, redlicher Corvin, erwünscht stellst du dich ein!
„Ein Vorspiel drohet mir, und sucht mich zu bestreiten.
„Ich muß zugegen seyn. Dein Fuß soll mich begleiten.
„Bist du noch, wie zuvor, ein Feind der Neuberin,
„So stelle dich, o Freund, zu den Studenten hin!
„Und suchet mich das Weib zu lächerlich zu machen,
„So mußt du mit Gewalt vor Gottscheds Ehre wachen.
„Ermanne deinen Muth, pfeif, fang zu scharren an.
„Dem ersten hat es offt der zweyte nach gethan.
„Und stimmt der dritte bey, so folgt der ganze Hauffen:
„So muß die Frau beschimpft von ihrer Bühne lauffen.
Der eyfrige Corvin versprach noch mehr als dieß,
Und unsrer Heldin Schimpf war schon bey ihm gewiß.
Sein Fechter-Schritt verrieth, durch drohende Gebehrden,
Die Lust, im Alter noch ein Renomist zu werden.

Die vierte Stunde schlug, die rechte Schauspiels-Zeit.
Gottsched, Victoria, und Schwabe war bereit,
Corvin voraus geschickt, auf den Studenten-Plätzen,
Den Posten seines Amts, bey zeiten zu besetzen.

* (Bald rufft er den Pedell) Ein Pedell hat allemahl die Aufwartung bey dem Rector der Universität in Leipzig.

Drey Sänfften warteten, an Gottscheds Thüre schon,
Der that die Bitte noch an Phöbus Tochter-Sohn:
„Apoll, und ihr von mir offt angerufste Schwestern,
„Laßt eurem Orpheus nicht von der Bachantin lästern.
„Gebt, da mein Fuß, um euch, den Fechter-Platz betrit,
„Mir eure Majestät zu der Begleitung mit.
So ward der schwehre Weg nun endlich angetreten;
Doch dem Verhängniß kan kein Mensch entgegen bethen.

Der Schauplatz wimmelte, die Logen waren voll,
Und eine blieb nur leer, die Gottsched haben soll.
Und hierum war auch noch die Neuberin zu loben,
Weil sie den besten Platz dem Dichter aufgehoben.
Von seiner Ankunfft war ihr gleich die Post gebracht,
Und zur Eröffnung auch die Anstalt schon gemacht.
Der Vorhang zog sich auf, das Spiel ward angefangen.
O Gottsched wäreſt du dießmahl nicht hingegangen!
Kaum trat die Neuberin als Schauspiel-Kunst hervor,
So hob ihr Auge sich schon siegreich-stoltz empor;
Als wenn es noch vorher dem Feinde rathen wolte,
Daß er durch schnelle Flucht die Rettung suchen solte.
Doch den Professor ließ die Schickung nicht entfliehn,
Ehrgeitz, Victoria und Schwabe hielten ihn.
Er dacht, es würde sie sein Ansehn noch bezwingen,
Wo nicht, so müste doch der Streich Corvins gelingen.
Umsonst, der Anschlag fehlt. Der Tadler zeigte sich,
Daß Gottsched bey sich selbst bekannte: das bin ich;
Er sah sich horchend um, und wo ein Mund sich rührte,
Da dünckt ihn, daß man auch von ihm Gespräche führte.

Sein Ansehn wagte noch das letzte Meister-Stück:
Sein Auge waffnete noch einen grossen Blick;
Kurtz ein verzognes Bild von den vier Facultäten,
War ietzo das Gesicht des grimmigen Poeten.
Sinckt nicht hierbey der Muth dem frechsten Feinde hin?
Vielleicht dem Mauvillon, nur nicht der Neuberin.
Die Rache war gerecht, drum muste sie geschehen;
Sie wünschte weiter nichts als ihn bestürzt zu sehen.
Sein sträfliches Gesicht macht ihr auch offenbahr,
Daß ihr des Tadlers Bild erwünscht gelungen war.
Ihr Feind war schon besiegt, jedoch zum triumphiren,
Wolt ihr das Glück den Sieg mit mehr bezwungnen zieren.

Das Vorspiel war fast halb, als Gottsched durch den Stab,
Dem laurenden Corvin, aus Angst, das Zeichen gab.
Dem ward schon in der That um den Professor bange,
Und zu der Krieges-List währt ihm die Zeit zu lange.
Kaum sah er Gottscheds Winck, so scharrte schon sein Fuß:
So pfiff auch schon sein Mund. Es sprach Fabricius:
Doch blieb er ungestöhrt und rieth nicht auf Corvinen:
Der truncne Fischer* that dieß sonst vor allen Bühnen.
Allein die Neuberin errieth die Arglist gleich,
Doch sie erwartete mit Großmuth diesen Streich.
Sie fieng zu reden an: Man pfiff und scharrte wieder,
Und dieses mahl bekam Corvin zwey treue Brüder,

* [Der truncne Fischer] Dieser war ein Bürger und Färber in Leipzig, der die Schauplätze oft in seiner Truncenheit besuchte, und durch den Unfug, den er daselbst anrichtete, allen Zuschauern zur Last wurde.

Die lermten mit. Nie kräht der Hünermann allein:
Man hört, wo Hähne sind, auch gleich mehr Hähne schreyhn.
Die Neuberin schwieg still; Ihr Auge schien zu fragen:
Hat niemand Hertz genug, den Lärm zu untersagen?
Ein Schauspiels-Patriot, ein ältlicher Student,
Der sich bereits, vorlängst, die Hörner abgerennt:
Jedoch entschlossen war, das freye Purschen-Leben,
Erst durch den Todt einmahl gezwungen aufzugeben:
Der jederzeit Geschmack an dieser Bühne fand,
Und ihr auch, Tag vor Tag, vier Groschen zugewandt,
Rief überlaut: Seyd still! und warnete Corvinen,
Zuerst bescheidentlich mit Worten und mit Minen:
Allein umsonst, Corvin nahm keine Warnung an;
Er lärmte fort, weils ihm noch dreye nachgethan,
Und that sein tapffers Amt zu dem er sich verschwohren.
Doch dem Studenten gieng hier die Gedult verlohren:
Und, da der größte Theil auf seiner Seite war,
Riß er die Neuberin behertzt aus der Gefahr.
Er drang mit andern durch biß zu dem tollen Hauffen.
Im Geiste war Corvin zwar schon davon gelauffen;
Jedoch, aus Angst und Eyl, ließ er den Cörper da,
Drum kam Gedräng und Stoß ihm unvermuthet nah.
Er stämmte sich und rieff: „Mein Herr, was soll dieß heissen?
„Will man die Kleider gar uns von dem Leibe reissen?
Er dacht auch in der That anietzt mehr an sein Kleid,
Als an sein vorig Amt und Gottscheds Sicherheit.
Doch, statt der Antwort, ward ihm noch ein Stoß gegeben,
Und er fing würcklich an schon in der Lufft zu schweben.
Hier galt kein Wiederstand, noch weniger ein Wort,
Man drängte den Corvin, nebst seinem Häufgen, fort;
Und ließ nicht eher nach, bis diese sechs Barbaren,
Die sich zu tief gewagt, mit Schimpf verjaget waren.

Durch den Scharmützel ward die Ruhe hergestellt.
Die Schönen, welchen stets der Muth am ersten fällt,
Belachten nun den Kampf der zwey erhitzten Heere,
Der Kunst, der Neuberin, und der Vernunfft zur Ehre.
Nur dem Professor blieb der Helden-Muth entwandt.
Wie Mitzler* einst erblaßt auf der Catheder stand,
Als Priscian erschien, und ihn zur Rede setzte,
Warum er sein Geboth so freventlich verletzte:
So bleich und so bestürzt stund der Professor da:
Doch weit betroffener schien noch Victoria.
Ihr grösstes Schrecken war erst bey des Vorspiels Ende:
Da klopffte iedermann, aus Beyfall, in die Hände.
Was solte Gottsched thun? Erzörnt nach Hause gehn?
Die Klugheit müßt er nicht, die er doch lehrt, verstehn.
Er zwang sich, denn sonst wars um seinen Ruhm geschehen,
Gar, aus Verstellung, noch das Vorspiel anzusehen.
Jedoch der Donner kömmt offt spät dem Blitze nach,
Bey dem Beschluß erschien die Neuberin und sprach:
Daß, da sie künfftigsmahl den Cato spielen wolte,
Dieß Vorspiel wiederum den Anfang machen solte.
Hier fiel der Vorhang zu, und Gottsched eilte fort,
Bereute seinen Gang, verdammte diesen Ort,
Und suchete nunmehr sein Zimmer zu gewinnen,
Ein Mittel zum Verboth auf morgen auszusinnen.

---

* [Wie Mitzler] Herr Lorentz Mitzler, der die musicalische Bibliotheck heraus giebet, hatte das Unglück, daß man ihm, als er in Leipzig öffentlich disputirte, Donat-Schnitzer vorwarf. Wie diese Disputation abgelaufen, ist zu schmertzlich für ihn, durch eine umständliche Erzehlung, seine alte Wunde wieder aufzureissen. Herr Gottsched wird mir Recht geben, daß ich ihn mit Herr Mitzlern verglichen habe; Er zählt denselben, in seiner Vorrede zum 2ten Theile der deutschen Schau-Bühne, ja selbst unter die geschickten Leuthe.

Fünffter Geſang.

Hier wartete Corvin biß der Profeſſor kahm.
Sein Hertz war voller Angſt, ſein Cörper lendenlahm.
Doch dieſes war ſein Troſt, daß er geſcharrt, gepfiffen,
Und eher nicht die Flucht, als erſt aus Zwang, ergriffen.
Er ſtellt, auf gutes Glück, ſich dem Profeſſor dar,
Bey dem ſein redlich Hertz ſchon längſt entſchuldigt war:
Und bath, zum Uberfluß, ihm nicht die Schuld zu geben.
„Wie konnt ich, ſprach Corvin, der Menge wiederſtreben!
„Ein hämiſcher Student ſtößt, ſchiebt und drängt mich fort,
„Mit nie gefühlter Krafft und ohn ein eintzig Wort.
„Der Nachſchub ließ mich nicht zum Wiederſtande kommen.
„Die Preſſung hatte mir den Athem gleich benommen;
„Doch ſpitzt ich noch den Mund, allein er pfiff nicht ſehr:
„Zum ſcharren traf mein Fuß den Boden auch nicht mehr?
„Mein Hertz war würcklich groß, jedoch in dem Gedränge,
„Ward ſein Behältniß nur in meiner Bruſt zu enge.
„Kaum weiß ich: wie ich noch hieher gekommen bin.
„Centauriſcher Student! verdammte Neuberin!
Zum Zeichen, ſeine Treu und ſeinen Muth zu preiſen,
Wollt er Victorien die blauen Flecken weiſen.
Der rechte Hemden-Knopff war auch ſchon aufgemacht;
Doch was Corvin dießmahl für Eifer nicht bedacht,
Vermied Victoria. Den dürren Arm zu ſehen,
Ließ hier die Gegenwart des Witzes nicht geſchehen.
Sie ſprach Corvinen zu und lobte ſeinen Muth,
Und da die That gefehlt, hieß ſie den Willen gut.
Ihr ſtimmte Gottſched bey, die danckten ſeiner Treu,
Und alſo blieb Corvin ein Freund der erſten Reihe.

Doch der Professor sprach: „Ihr Freunde setzet euch.
„Ist nicht, den Schweitzern* selbst, die Frau an Schmähsucht gleich?
„Ein Alpenriese schimpft, in Sachsen wirds bekräftigt,
„Da unser Ebenbild den Schauplatz selbst beschäftigt?
„O Phöbus bist auch du zu meiner Rache faul?
„Wo nicht so zeig es uns: Spann einen Feuergaul
„Zu meinem Besten aus, damit auf diesem Pferde,
„Der Alpen Polyphem von mir bestritten werde.
„Ist Bodmer erst bekämpft, so fällt der Neuberin,
„Die Blindheit, die sie schlägt, auch von den Augen hin.
„Jedoch wen ruf ich an? den, der mich recht erhörte,
„Mein Bitten selbst verwarf, die Lästrung nicht verwehrte?
„Ihr Freunde höret mich: Ich bin des Eifers satt,
„Der für Germanien bisher gefochten hat.
„Der Undanck ist zu groß, folgt mir geliebte Brüder!
„Hiermit leg ich das Amt des deutschen Barden nieder.
„Dem Schicksal Griechenlands, der finstern Barbarey,
„Geb ich ins künftige dieß Land gelassen frey.
„Der deutschen Klugheit mag den Franzen zinßbar bleiben!
„Mein Landsmann möge selbst nicht orthographisch schreiben!
„Man treff ein fremdes Wort in deutschen Schrifften an!
„Genug, ihr alle wißt, was ich umsonst gethan.
„Verstocktes Vaterland! behalt die Lorber-Crone!
„Mein Hertz befriedigt sich mit einem bessern Lohne:

---

* [Den Schweitzern] Dieses Volck ist besonders verstockt, das Grosse des Hrn. Gottscheds zu erkennen. Herr Breitinger und Hr. Bodmer bestärcken es noch darinnen, daß sie die Haupt-Wissenschafften Hr. Gottscheds so öffentlich beleuchten; Sie beurtheilen seine Schrifften, und da sie Fehler darinnen antrafen, konnte Hr. Gottsched nicht anders, als es für eine grosse Beschimpfung erkennen.

„Ein Riccoboni* rühmt bey der französischen Welt,
„Daß ihr mein Witz und Saltz gewiß die Wage hält.
Hier nahm er seinen Kiel, und stampft ihn dreymahl nieder,
Und schwur dreymahl dabey, er schriebe nun nichts wieder.**
Der gute Vorsatz war den Deutschen vortheilhafft,
Allein für Schwaben nicht; der schrieb aus aller Krafft:
„Umsonst bemühst du dich, die Feder wegzulegen!
„Laß dich doch, mein Patron, durch Schwabens Bitte regen:

---

* (Ein Riccoboni) Siehe Gottscheds Vorrede zur deutschen Schau-Bühne den 2ten Theil. „Denn daß er mir die Ehre gethan, und aus meinem sterbenden Cato nicht allein aus der Vorrede, sondern auch aus dem gantzen Stücke, von Auftritt zu Auftritt einen langen Aufzug von 36. Seiten zu machen; das übergeh ich billig mit Stillschweigen. Doch kan ich es nicht leugnen, daß es mir um zweyer Ursachen halber sehr lieb gewesen ist. 1.) Weil er aus dem allen Gelegenheit genommen, den Franzosen die bittere Wahrheit zu sagen, daß die deutschen auch so wohl und richtig dencken können, als sie etc. Siehe was Hr. Gottsched noch in eben dieser Vorrede auf der 27ten Seite sagt." Er kan die Ehre, die Herr Riccoboni dem sterbenden Cato angethan, nicht vergessen, und wiederhohlt sie noch auf der 13. Seite der Vorrede des ersten Theils der deutschen Schau-Bühne.

** (Er schriebe nun nichts wieder) Dieses war auch das einzige Mittel, den Wunsch Herrn Händlers, Rectors in Sangerhausen, an der Erfüllung zu hindern. Dieser Mann wünschet aus Uebereilung, in seiner Lob Ode, die in dem gepriesenen Andencken von der Erfindung der Buchdruckerey nicht verlohren gehen konnte, den Deutschen nicht viel gutes, wenn er sagt:

Wenn nur die Arbeit ihrer Hände,
Durch Gottes Schutz von statten geht,
So lesen wir noch tausend Bände,
Worauf, Gedruckt in Leipzig steht.

Wer giebt den Leipziger Druckerpressen wohl mehr zu thun, als Herr Gottsched und seine Leute?

„Kan Deutschland wohl dafür, daß sich ein Weib vergeht?
„Vergieb, mein Philosoph, noch grösserer Poet!
„Dein Zorn ist übereilt; Wie? wilst du nicht mehr schreiben?
„Bedencke, wo soll ich, wo deine Freunde bleiben?
„Wer nimmt sich meines Ruhms in seinen Schrifften an?
„Hat Deutschland auch gefehlt, was hab ich dir gethan?
„Jedoch die Ehrfurcht soll von meinem Nutzen schweigen,
„Darf dir nur meine Hand den treuen Breitkopf zeigen.
„Wünscht deine Freundschafft dem die Trucker-Pressen leer,
„So halt den harten Schwur, so dicht und schreib nicht mehr.
„Kein Hirte, wenn ihn auch ein frecher Wolff gebissen,
„Hat seinen Schäfer-Stock erzörnet weggeschmissen.
„Schmertzt ihn die Wunde gleich, giebt er, aus Ungeduld,
„Der Fluhr, die Wölffe nährt, doch nicht hiervon die Schuld.
„Die Heerd ist ihm zu lieb, sein Amt hierum zu hassen,
„Und, wegen eines Wolffs, sie vielen frey zu lassen.
„O Gottsched! dencke nach! Vergeht sich hier mein Mund,
„So that der deine mir das gröste Schrecken kund.
„Laß deine Großmuth doch nicht allzufrüh verschwinden,
„Es sind noch Mittel da, der Frau das Maul zu binden.
„Jedoch mein Rath greifft nicht der klugen Kulmus vor,
„Die niemals Hertz und Geist in der Gefahr verlohr.

„Soll, sprach Victoria, ich kurtz die Meynung sagen,
„So ist mein Rath, die Frau gerichtlich zu verklagen.
„Vor des Professors Kiel ist sie noch viel zu klein,
„Die That muß bürgerlich an ihr gezüchtigt seyn.
„Man übergebe sie den edlen Stadt-Gerichten,
„Durch ein geschärfft Verboth den Anschlag zu vernichten,
„Womit der Nachmittag auf morgen uns bedroht.
Doch Gottsched ward so gleich bey diesem Schlusse roth:
Er schüttelte den Kopff, und gab ihr zu verstehen:
Ein kluger müßte sich nicht allzustarck vergehen:

So stritten Dichter nicht. „Denn sprach er: thut mein Mund,
„Daß ich getroffen bin, vor dem Gerichte kund,
„So hat die Neuberin nichts strafbares gesaget;
„So hab ich selber mich, und nicht die Frau, verklaget.
„Was, Schwabe, meynest du? Endeck uns deinen Rath.
Er folgt, indem er es mit diesen Worten that.
„Besinnt sich Gottsched nicht auf seine Zauber-Thöne?
„Apoll ist uns geneigt; nur wir sind seine Söhne.
„Ruf ihm poetisch zu, und sing ein starckes Lied,
„Daß ihn vom Helicon in dieses Zimmer zieht.
„Hier kanst du, im Vertraun, mit diesem Gotte sprechen;
„Der wird der Neuberin den Vorsatz unterbrechen.
Der Rathschlag machte gleich den Dichter wieder froh,
„Mein Schwabe! rief er aus, Sohn!* mein Parmenio!
„Gesegnet sey der Tag, da du zu mir gekommen!
„Gesegnet meine Wahl, die dich in Schutz genommen!
„Ihr Freunde bleibt und schweigt, sprecht nicht ein lautes Wort:
„Zur Hyppokrene fliegt anietzt mein Seufzer fort.
Hier fieng der Dichter an, den Gott herab zu bethen.
Er zog das Fenster auf, vor das er hingetreten.
So zuversichtlich hat noch kein Poet geträumt;
Und Gottsched noch niemals so wunderschnell gereimt;

* (Sohn) Herr Schwabe verdienet diesen würdigen Namen in der That. Er macht uns die Aehnlichkeit zwischen ihm und seinem poetischen Vater mit lobenswürdiger Aufrichtigkeit kund:

Erwarte nicht von meiner Schwäche
Daß ich was ungesagtes spreche.

Siehe sein Lob-Gedicht auf die Buchdrucker-Kunst. Hr. Schwabens Gedichte sind zwar noch nicht in einer Sammlung heraus gekommen; Allein Herr Gottsched wird dieselben mit nächstem zum Druck befördern bey welcher Gelegenheit man das Bildniß Hr. Schwabens im Kupfer-Stiche der Welt ebenfalls nicht vorenthalten wird.

Und Pimpla selbst noch nie sich schäumender ergossen,
Als ihm ietzt Sylb und Vers aus seinen Lippen flossen.
Jedoch, bestürtzter Mann, was für ein Ungemach!
Kein Phöbus, kein Apoll zieht deinen Versen nach.
Wer weiß! vielleicht hält ihn ein Liebes-Werck zurücke?
Ein leerer Trost vor dich auf wenig Augenblicke!
Du schmeichelst dir umsonst, er kennt und hört dich nicht.
Dein Hertz ist unverschämt, wenn sichs so viel verspricht.
Ich halt es für dein Glück, daß Phöbus dich nicht kennet,
Der ist dein Freund, der dir nicht die Erhörung gönnet.
Mich wunderts ungemein, daß dir, belesner Mann,
Kein Beyspiel alter Zeit die Augen öffnen kan.
Läßt dich Ovidius, wohl ohne zittern, lesen,
Wie streng Apoll einmal dem Marsias gewesen?
Doch Gottsched hielt sein Glück für kleiner, als es war,
„Wie? sprach er, Phöbus macht sich noch nicht offenbahr?
„Und mir, der ich ihn doch in Deutschlands Tempel ehre,
„Wo ich bey dem Altar den Fliegen Franckreichs wehre?
„Mir, der ich mich für ihn zum Märtyrer gemacht?
„Mir, der ich ihn so offt in meinen Vers gebracht?
„Viel ists, daß mich nicht längst sein taubes Ohr bewogen,
„Daß ich mich gantz und gar von Deutschland abgezogen.
Hier stützt er sich das Haupt mit seiner rechten Hand,
Und seufftzte noch einmahl: Bethörtes Vaterland!
Victorie sucht ihm noch klug zu widerstreben,
Und Schwabe schämte sich, daß er den Rath gegeben;
Corvin rief aber laut. „Mir fällt noch etwas ein,
„Ich wett, Apoll wird bald in diesem Zimmer seyn.
„Gebt mir Befehl, den Gott juristisch zu citiren;
„Der stoltze soll die Krafft von einer Sprache spühren,
„Wodurch der Advocat Asträen selber rührt,
„Daß sie offt, übertäubt, so Waag als Schwerd verliehrt.

„Ist's, fragt er: mir vergönnt?" Und als er ja vernommen!
Sprach er, der Kunst gewiß: „Nun Phöbus sey willkommen!
„Was massen, fieng er an: sich wieder Gottscheds Reich
„Die Neuberin empört, daß hat Apollo gleich,
„Als aller Dichter Gott, mit mehrerm zu ersehen;
„Wann aber dieses soll vor morgen noch geschehen,
„Mithin noch diese Nacht hierzu beraumet ist:
„Als wollen wir, daß du, Apoll, nicht zaudernd bist,
„Zu rechter früher Zeit vom Helicon zu steigen,
„Um Klägern in Person ein Mittel anzuzeigen,
„Daß ihm, doch itzt nicht mehr durch gütlichen Vergleich,
„Beklagte weichen muß. Dieß fordert Gottscheds Reich.

Die Lichter löschten aus. Es bebete das Zimmer,
Und durch die Fenster drang ein ungewohnter Schimmer.
Den nie erblickten Gott sah Gottsched offenbahr,
Der aus dem Pomey schloß, daß es Apollo war.
Vor solchem kniete der Dichter zitternd nieder,
Die Kulmus neben ihm. Was er sprach, sag ich wieder:
„Ich, grosser Musen-Printz, ein Dichter von Natur,
„Betrat von Jugend auf berühmter Männer Spuhr.
„Ich, der ich allemahl den Musen treu gewesen,
„Mehr Bücher schreiben kan, als ich kaum durch gelesen.
„Ich, der den Skaliger,* Bouhours und Fenelon,
„Horatz, Longin, Bossu, Despreaux, Evremond.
„Corneille, Tacier, Perrault, Furretiere,
„Schwift, Aristoteles, Steel, Adison, Voltaire,
„Mit größter Lust durchsucht; die Welschen übersetzt:
„Die Frantzen offt verdeutscht, und Teutschland werthgeschätzt,

* (Der den Skaliger) Nicht als ob Herr Gottsched keine Bücher mehr gelesen. Er hat es selbst der Welt nicht verschwiegen, da er in allen seinen Vorreden Gelegenheit nimmt, davon zu sprechen. Siehe besonders die Vorrede zu seiner Critischen Dicht-Kunst.

„Es von dem Scytischen durch meinen Witz zu läutern;
„Der Sprache Horizont durch die Critic zu heitern;
„Ich, der in Sachsen nicht der allerletzte blieb,
„Der eine Rede-Kunst und eine Dicht-Kunst schrieb,
„Empfange nun den Lohn für Eifer und Bemühen,
„Daß Weiber emsig sind, mich beissend durchzuziehen.
„Du weist, Apoll, wie sich die Neuberin vergieng;
„Du weist, warum sie sich an meine Feinde hieng.
„Ihr Vorspiel stach mich an und hilfst du mir nicht sorgen,
„So hört sie noch nicht auf und wiederholt es morgen.
„Was that ich nicht an ihr?* Nunmehr bezahlt sie mich;
„Sie mahlt mein Ebenbild, und macht es lächerlich.
„O Phöbus! thue doch an dieser Frau ein Zeichen!
„Laß die Gedächtnis-Kunst auf einmahl von ihr weichen!
„Lähm ihr die Zunge fest, damit sie mit Verdruß,
„Vergeßlich und verstummt, den Vorsatz ändern muß.
Hier hörte Gottsched auf. Des Phöbus Götter-Stimme
Erklärte folgendes aus gantz gerechtem Grimme:
„So sehr schrenckt nicht Apoll der Bühnen Freyheit ein.
„Wer sich getroffen sind,** der mag getroffen seyn.

---

* (Was that ich nicht an ihr) Unter andern Sorgen vor ihre Schau-Bühne giebt er ihr in der Vorrede zu seinem sterbenden Cato ein unverbesserliches Zeugniß, wenn er sagt: „So geschahe es, daß die Dresdnischen Hof-Comödianten einen andern Principal bekamen; der, nebst seiner geschickten Ehegattin, die gewiß in der Vorstellungs-Kunst keiner Frantzösin oder Engeländerin etwas nachgiebt, mehr Lust und Vermogen hatee, daß bißherige Chaos abzuschaffen, und die deutsche Comödie auf den Fuß der Frantzösischen zu setzen.

** (Wer sich getroffen sind): Rachel sagt in der achten Satyre:

Hat iemand Codrus Art, der mag den Nahmen erben.
Wer Hirschenpfriemer heißt, mag Hirschenpfriemer sterben.

„Dein Lied drang, wie dein Ruhm, niemals zu meinen Höhen.
„Der Zephyr ist bestellt, die Thöne zu verwehen,
„Die mir ein kleiner Geist verwegen zugeschickt.
„Wenn sich ein Satyr auch nach einem Steine bückt,
„Den aufgeblehten Schwarm der Reimer zu zerstreuen,
„So ists ein Spiel, wobey sich meine Musen freuen.
„Verdien erst meinen Schutz, sonst schreib mich nicht mehr an:
„Den Göttern wird ein Schimpf umsonst nicht angethan.
„Und wirst du noch einmahl mich zur Erscheinung zwingen,
„So komm ich, doch gewiß, die Strafe mitzubringen,
„So räch ich mich an dir und auch dein Vaterland.
Hier wich der Glantz zurück, der Musen-Gott verschwand,
Und Gottsched blieb bestürzt mit seiner Freundin knien,
Bis Schwab und auch Corvin sehr laut nach Lichtern schriehen.

Das Vorspiel ward hierauf von neuem vorgestellt,
Und unsre Neuberin behielt so Sieg, als Feld.
Sie selbst erfuhr es bald, daß er sie angeklaget;
Ich weiß es nicht, wer ihr dieß alles wiedersaget.
Des Dichters Schwachheit ward auch auswerts kund gemacht;
Das Vorspiel erst berühmt und Gottsched ausgelacht.

Hieraus erkennen wir das Schicksaal falscher Größe;
Ein Lüfftgen hebt ihr Kleid und zeigt uns ihre Blöße.
Wer mehr bedeuten will, als er doch würcklich ist,
Zuletzt, aus Uebermuth, sich selbst zu sehr vergißt;
Wer sich zu groß verliehrt, muß, für die Hochmuts-Sünden.
Mit Schaden, klein genug sich endlich wieder finden.

Soeben erschien:

Verlags-Katalog

1910.

Wir bitten portofreie Zusendung zu verlangen.

Berlin-Zehlendorf. **B. Behrs Verlag.**

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

No. 143. Dritte Folge No. 23.

Deutsche Literaturdenkmale

des 18. und 19. Jahrhunderts.

Hebbel
in der zeitgenössischen Kritik

Herausgegeben
und mit Anmerkungen versehen
von

Dr. H. Wütschke.

BERLIN W. 35
B. BEHR'S VERLAG
1910

Vorbemerkung.

Die Auswahl der vorliegenden Neudrucke schließt zunächst die Aufsätze in österreichischen Zeitschriften und alle bisher schon neugedruckten aus. Ich habe mich bemüht, möglichst Hebbels gesamtes Schaffen, seine Dramatik, Lyrik, Epik und Prosa, zu berücksichtigen. Ferner waren die Autoren der Rezensionen und ihre Stellung zum Dichter in Betracht zu ziehen. Aus diesem Grunde sind alle größeren Aufsätze Julian Schmidts aus den „Grenzboten" und Kühnes aus der „Europa" aufgenommen. Auch die aus den nur in 3 Jahrgängen erschienenen „Jahrbüchern für dramatische Kunst und Literatur" von Rötscher habe ich ziemlich vollständig gebracht. Im allgemeinen habe ich versucht, auch die gegnerische Kritik gebührend zu Worte kommen zu lassen.

Einzelne auffällige Druckfehler sind verbessert, die Interpunktion ist an einzelnen Stellen ergänzt; kurze Inhaltsangaben sowie einzelne Zitate sind, soweit sie nicht für den Charakter der Rezension bestimmend waren, weggeblieben. Die Zitate sind nach Werners kritischer Ausgabe (W = Werke, B = Briefe, T = Tagebücher; Bw = Briefwechsel, Bamberg) gegeben. Im übrigen verweise ich auf die Anmerkungen am Schluß.

Zerbst, August 1910.

Wütschke.

Inhalt.

		Seite
1.	Hallische Jahrbücher, Halle, 1840. — Meyen . .	1
2.	Telegraph für Deutschland, Hamburg, 1842. — Schirges	13
3.	Telegraph für Deutschland, Hamburg, 1842. — Gutzkow	14
4.	Börsenhalle, Hamburg, 1842. — Buchheister . .	23
5.	Literaturbl. zum Morgenblatt, Stuttgart, 1843. — Wolfg. Menzel	25
6.	Vaterland, Darmstadt, 1843. — Duller	27
7.	Blätter f. liter. Unterhaltung, Leipzig, 1843. — Alexis	33
8.	Blätter f. liter. Unterhaltung, Leipzig, 1843. — Alexis?	35
9.	Blätter f. liter. Unterhaltung, Leipzig, 1851. — Hettner	47
10.	Blätter f. liter. Unterhaltung, Leipzig, 1851. — Henneberger	50
11.	Blätter f. liter. Unterhaltung, Leipzig, 1856. — ?	54
12.	Blätter f. liter. Unterhaltung, Leipzig, 1856. — Gottschall	56
13.	Grenzboten, Leipzig, 1847	61
14.	„ „ 1850	75
15.	„ „ 1851	94
16.	„ „ 1862	110
	Julian Schmidt . .	
17.	Europa, Leipzig, 1848	122
18.	„ „ 1850	136
19.	„ „ 1851	145
	F. Gustav Kühne . . .	
20.	Jahrb. f. dramat. Kunst u. Lit., Berlin, 1848. — Bamberg	156
21.	Jahrb. f. dramat. Kunst u Lit, Berlin, 1848. — Palleske	180

Seite

22. Jahrb. f. dramat. Kunst u. Lit., Berlin, 1848. — Rötscher 188
23. Jahrb. f. dramat. Kunst u. Lit., Berlin, 1848. — Engländer 204
24. Deutsches Museum, Halle, 1855 } Prutz . . . { 210
25. „ „ „ 1855 } { 215
26. Literaturbl. z. deutsch. Kunstbl., Stuttg., 1857. — P. Heyse 217
27. Literaturbl. z. deutsch. Kunstbl., Stuttg., 1858. — P. Heyse 218
28. Westermanns Ill. Monatsh., Braunschweig, 1858. — E. Kuh 230
29. Stimmen der Zeit, Gotha, 1859. — Kolatschek? . 235
30. Magaz. f. d. Lit. d. Auslandes, Leipzig, 1862. — Opitz 241
Anmerkungen 244
Register 274

Kritiken

1.

Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst. Redactoren: Echtermeyer und Ruge in Halle. Verleger: Otto Wigand in Leipzig. 1840. 12. u. 13. August. Nr. 193 u. 194. S. 1541/52.

Judith. Trauerspiel in fünf Abtheilungen, von Friedrich Hebbel.

... Auch Hebbel's Judith[1]) verdient, obwohl der Erfolg der Aufführung lange nicht so günstig, wie der vom Savage[2]) war, und ihr schwerlich ein solches Bühnenglück bevorstehen möchte wie diesem, doch eine ausführliche Betrachtung. Das Stück ist, so viel wir wissen, das erste Werk des jungen, in Hamburg lebenden Dichters, doch soll er nach diesem schon mehrere Dramen geschrieben haben, und einem Talente, wie dem seinen, die Anerkennung, aber auch die Warnung, welche ihm gebührt, zukommen zu lassen, erscheint als Pflicht der Kritik.

Die Natur des bekannten biblischen Stoffes bringt es mit sich, daß darin mehr eine völkergeschichtliche Anschauung, als eine nach der Norm des dramatischen Organismus gebildete Schilderung von Charakteren in der Bewegung der Handlung gegeben werden kann. Die Situation ist das überwiegende Element dieses Stoffes. Wir haben wohl zwei feindlich sich gegenüberstehende Elemente, die rohe, despotische Kraft der Assyrer und die Gottbegeisterung der Hebräer, aber die Bestandtheile dieser Elemente greifen nicht anders in einander, als daß Judith hinzieht und den Holofernes todtschlägt. Hier ist bei

weitem kein so machtvolles dramatisches Leben, wie in dem Stoffe der Jungfrau von Orleans, wo der weibliche Heroismus nur als die Idealität der Begeisterung erscheint, welche die Menge erst durchdringen soll, und durch die von Neuem sich emporraffende Energie der Volkskraft kämpfend sich den Weg zum Siege bahnt. Dafür tritt indeß das Moment der Erhabenheit in dem Charakter der Judith mehr hervor, — sie, dieses Eine Weib ist es, welches den Kampf ihres Volksgeistes in sich aufnimmt und die heroische That vollbringt, den Feind in seinem eigenen Lager aufzusuchen und zu tödten.

Faßt man aber diese That, so wie sie in der Bibel erzählt wird, in ihrer vollen unmittelbaren Kraft auf, so bietet der Stoff nur Raum für die Dimension einer antiken Tragödie, und ganz in deren strengem Stil muß ein solches Werk gedichtet sein, mit der vollsten Hingebung an den Geist der alten Geschichte, wenn es von poetischem Werth sein soll. —

Hebbel aber ist einen andern Weg gegangen. Ihm war es um moderne Wirkung und um moderne Effecte zu thun, deshalb hat er den Stoff umgedichtet, neugestaltet und großentheils — verdorben. Er wollte das allgemein menschliche Interesse dieser That hervorkehren, dadurch mehr Spielraum für Charakterentwicklung gewinnen, und seinen Stoff für die Form eines fünfactigen modernen Dramas zurechtmachen.[3]) Aber er bedachte nicht, daß hier gar kein anderes menschliches Interesse walten darf, als die That und dieser Heroismus eben in Anspruch nehmen, daß wir in der Judith, wenn sie diese Hebräerheldin sein soll, eben nur diese weibliche Metamorphose des Prophetengeistes und den Heroismus der Gottbegeisterung sehen dürfen. Die Leser werden sich eines in vielen Abbildungen verbreiteten Gemäldes von Horace Vernet erinnern, es stellt Judith im Moment vor der That dar, sie hat eben das Schwerdt des Holofernes ergriffen, und dieser liegt ihr in seiner Trunkenheit recht schlagfertig da, aber sie schaudert ob des blutigen Werkes,

das sie vollbringen soll, und faßt das Schwerdt nur mit Zagen. In dieser Auffassung tritt das moderne Element schon hervor, es ist der natürliche Conflict der weiblichen Natur mit der Grausamkeit der männlichen That geschildert, aber es ist nur der Reiz des Interessanten, nicht die tiefe Wahrheit der Schönheit, welcher den Künstler hier durchdringt. Die alten Italiener, wie Allori, haben auf ihren Bildern der Judith, welche die Siegeskraft und Hoheit der Gottgesandten darstellen, bei weitem Größeres und Tieferes geleistet, als der französische Künstler, der in der Sphäre des Romanticismus sich bewegt.

Einen noch übleren Mißgriff hat nun Hebbel begangen, indem er diese romantische Auffassung in das dramatische Leben überträgt. Er dichtet eine Vorgeschichte der Judith, und construirt sich eine wunderbar gestaltete Natur, die ihre Heimath in der Sphäre des Visionären, Mystischen, bei Justinus Kerner und Eschenmayer, in Schwaben, aber nicht in Bethulien hat.

Sie erzählt uns, gleich als sie auftritt, von ihrer Brautnacht. Sie war an Manasse verheirathet, der in der Gerstenernte starb (dies erfahren wir auch in der Bibel), aber als dieser sie hatte berühren wollen, war sie plötzlich erstarrt und leblos geworden, dem Manne war sie wie ein Gespenst vorgekommen, und er hatte sie die ganzen sechs Monate hindurch, die er mit ihr verlebte, nicht zu erkennen gewagt. Dann war er gestorben, und nun weiß sie mit ihrer noch zwecklosen Weiblichkeit nichts anzufangen, alle Männer sind ihr ein Gräuel, alle Bewerber weist sie zurück, sie kommt sich vor „wie eine Tollkirsche, deren Genuß wahnsinnig macht.“ So trifft sie Ephraim, ein junger Hebräer, der um sie wiederholt werben will, weil Holofernes Bethulien mit riesigen Schaaren überzieht, und das Weib Schutz braucht in der Zeit der Gefahr. Er will sich umbringen vor Liebe. Da ruft ihm Judith zu: „tödte den Holofernes!“ Er schwankt, da sagt Judith, wenn die Männer zagten, wolle sie hingehen und ihn tödten. Wie ihr dies aber nur als ein

plötzlicher Einfall kommt, so braucht sie auch noch lange Zeit, sich wirklich dazu zu entschließen. Drei Tage und drei Nächte sitzt sie ohne Speise und Trank, in sich versunken, im Gespräch mit Gott, daß die Dienerin glaubt, sie sei verrückt, wozu sie denn auch in der That nicht wenig Anlage hat. Wir sehen sie zu Anfang des dritten Actes noch so sitzen, dann springt sie auf, betet und ist endlich entschlossen, sie will sich schmücken, um hinauszugehen. Unschlüssig und voller Angst sehen wir sie aber noch lange unter dem Volk umherwanken, von dem der Dichter in dem dritten Act eine poetisch bedeutende, herrliche Schilderung entwirft. Der Egoismus, die Noth, die besonderen Interessen, die Feigheit des Volkes treten ebenso hervor, als sein Patriotismus und sein Feuereifer für die Erhaltung seines Gottes. Ein Stummer wird mitten in der furchtbaren Spannung plötzlich redend, und zum Propheten; der Dichter bewegt sich hier wirklich in der Sphäre des Erhabenen, und die Wirkung war eclatant (Seydelmann spielte diesen neuen Daniel höchst ergreifend).[4]) Hebbel hat hier einen tiefen Blick in das Wesen des Volksgeistes gezeigt, auch darin, daß er die Wirkung des Propheten nur momentan dauern und von der niedrigen Leidenschaft überfluthen läßt, so daß das Uebernatürliche ganz in den Schranken des Natürlichen bleibt. Es wird endlich der Entschluß gefaßt, daß man die Stadt noch 5 Tage lang halten wolle. Judith geht dann hinaus zum Holofernes.

Mit diesem hat nun Hebbel eine ähnliche Procedur vorgenommen, wie mit der Judith, er hat ihn ebenso auf gut jungdeutsch metamorphosirt, wie diese. Sein Holofernes ist ein großer Kriegsfürst und Tyrann, aber ein Kerl, der spirituelle Bildung besitzt, trotz dem besten deutschen Romantiker, und daher auch bildert, wie Einer. Es ist die Wollust der Kraft, die Hebbel in ihm hat schildern wollen, aber wie thut er es, welche Radomontaden, welche Jactanz wendet er dazu auf! In der ganzen Schöpfung erkennt dieser Holofernes seines Gleichen nicht, und deshalb ist er wüthend, weil er seine Kraft mit Niemand

messen kann. Dem Nebukadnezar dient er eigentlich nur aus Ironie, und nur so lange, bis er Lust hat, ihn zu entthronen. Eine Löwin hat diesen starken Helden gesäugt, und mit den Elementen fühlt er sich verwandt.

(Schluß folgt.)

[Nr. 194.] **Friedrich Hebbel „Judith."**

(Schluß.)

Die Menschen sind ihm nichts, weil sie nicht seines Gleichen sind, er schlachtet sie gleichgiltig zu Hunderten und zu Tausenden. Einmal, so erzählt er selbst, ließ er einen Kerl auf den glühenden Rost legen. „Du weißt nicht, wie das thut, Holofernes," sagte der Mensch zu ihm. „Freilich, weiß ich das nicht, du Narr, und legte mich zu ihm," — sagt Herr Hebbel, und bringt uns dadurch fast zum Lachen.

Diese mächtige Energie, diese Mannheit nun soll der Judith imponiren. Sie tritt vor Holofernes, täuscht ihn auf mannigfaltige Weise, so daß ihm zu Muthe wird, „als wolle dies Weib mit ihm spielen." Dann aber sagt sie ihm gerade heraus, daß sie gekommen sei, ihn zu ermorden. Aber sie kann seinem kühnen Muthe auch ihre Achtung nicht versagen, und die Unterhaltung endet damit, daß Holofernes Judith mit in sein Schlafgemach nimmt, wohin sie ihm ziemlich willig folgt. Nach einer Zwischenscene von etwa 10 Minuten erscheint sie furchtbar aufgeregt wieder, erzählt, daß sie „entehrt sei," und entschlossen, sich zu rächen. Denn Holofernes hat sie eigentlich doch nur verachtet, wie er Alles verachtet. So greift sie zum Schwerdt, und haut Holofernes im Nebenzimmer den Kopf ab. „Wirst du mich nun noch verachten, Holofernes?" ruft sie ihm höhnend zu. Schade, daß er ihr nicht mehr antworten kann. Er würde ihr sagen, daß sie ein ziemlich gemeines Weib sei, die in diesem Augenblick nur Privatrache für ihre „Entehrung" genommen habe.

Die Judith der Bibel braucht sich gar nicht „entehren" zu lassen, sie bleibt rein (oder es ist dies mindestens ein Unwesentliches, das ganz bei Seite gelassen wird) und tödtet den trunkenen Tyrannen nur aus dem einfachen starken Willen, der Sache ihres Volkes zu dienen. Dieser Wille ist poetisch und dramatisch, nicht Hebbel's Auffassung, die zuletzt rein ins Kindische geräth. Denn nach der That bereut sie diese fast, spricht von Mord- und Blutqualen, will selbst der Dienerin die That zuschieben, und beruhigt sich erst, als diese ihr ins Gedächtniß ruft, daß sie ja für das Volk die That gethan. —

Diese Spielerei mit psychologischen Motiven fand denn auch sogleich bei der Aufführung ihren Richter, der fünfte Act fiel total durch, man lachte und zischte zum Schluß, so daß der bessere Theil des Stücks und das wirkliche Verdienst des Dichters sich nur mit Mühe aus dem Schiffbruch des Mißfallens retteten.

Hebbel hatte in der Judith eine besonders zu der außerordentlichen That construirte und prädestinirte Natur schildern, in die Werkstätte der Geschichte dringen wollen, aber er hat es total darin versehen, daß er moderne Elemente in einen Boden pflanzte, wohin sie gar nicht gehören. Das sollten doch endlich unsere jungen Dichter, die sich so weise und erhaben selbst über die Doctrin der Philosophie dünken, von dieser lernen, daß die Unmittelbarkeit der Boden ist, auf welcher die Blüthen der wahren Poesie ersprießen, und daß der Dichter die volle Kraft der Unmittelbarkeit in ihrer Totalität zu reproduciren, nicht aber durch Reflexion chemisch zu zersetzen und als Particularität wieder herzustellen hat. „En cheiresin naturae nennt's die Chemie, bohrt sich selber Esel, sie weiß nicht wie," sagt Göthe nach der älteren Lesart im Faust. So ist es ganz mit unsern jungen Dichtern. Sie verfahren wie die theoretischen Chemiker, fassen hier eine particulare Eigenschaft auf, und dort wieder eine, dann demonstriren sich daraus ihre Elemente, aber vom Organismus der wahrhaften, der ideellen Naturerkenntniß haben

sie nur die Abstraction, den bleichen Schatten der Wirklichkeit. —

Die Hebbel'sche Construction des weiblichen Heroismus, seine Mischung von Stärke und Schwäche ist wieder ein rechtes Beispiel davon. Die Extreme dieser Elemente schildert er wohl, aber wie matt und farblos sind sie beide, wie fallen sie auseinander, und wie fühlt man es auf's Peinlichste, daß dies keine individuelle Gestaltung ist! Hebbel's Judith ist ein Conglomerat von psychologischen Empfindungen, die aus unterdrücktem Geschlechtstriebe hergeleitet sind, sie halb verrückt machen, in Albernheit enden, und keine Spur von Erhabenheit, von Heroismus an sich tragen und zurücklassen. Somit ist diese Judith — rein verfehlt. Ebenso Holofernes. Während uns dieser Prahlhans nur lächeln machte, könnte uns nicht seine biblische Auffassung ein wahrhaft tragisches Gefühl einflößen? Er ist hier ein großer Feldherr, in seiner kriegerischen Strenge droht er die Hebräer zu zermalmen, diese aber imponiren ihn doch noch wegen ihres starken und reinen Glaubens, das hebräische Weib nöthigt ihm selbst tiefe Achtung ab, er wirbt um ihre Gunst umsonst vier Tage lang, endlich am fünften will er sie zwingen, da wird ihr Kuß ihm zum Todesstreich, und er unterliegt der Gottgesandten, während das Volk, da es Gottes Wirken in ihr schaut, zu gleicher Thatkraft sich aufrafft und die Assyrer vernichtet.

Der Triumph der Judith, ihre siegende Kraft mußte das Ganze beschließen, nicht aber diese jammervolle Unsicherheit, welche sogar die That auf die Dienerin schieben will. In Bethulien mit Judith's Siegeslied mußte die Tragödie enden, nicht mit diesem endlich gefaßten Entschlusse, das Haupt zu nehmen und zu gehen. Diese gemeine, peinliche Realität ist der Poesie geradewegs zuwider, es ist kein Criminalmord, es ist ein heroischer, sittlicher Mord, der hier geschehen und sich rechtfertigen soll. So tödtet Tell auch den Geßler. Schiller läßt den kräftigen Schweizerhelden aber schon zu sehr in das deutsche

Idealisiren und Sentimentalisiren sich verlieren, Tell plagt sich viel zu sehr mit rechtfertigenden Bedenken, ob seine That auch gut sei, und zuletzt versucht Schiller sogar noch eine verunglückte Apologie des Mordes durch Parricida: Tell's Wesen und That ist bei weitem nicht kraftvoll und unmittelbar genug motivirt. Daran hätte Hebbel denken sollen, als er von der unmittelbaren Kraft seines Stoffes sich entfernte. Was bedarf der Mensch denn mehr, als eines starken und einigen Willens, des Entschlusses seiner Freiheit, um zu handeln? was mehr als den Verlust seiner Freiheit, um sie blutig zu rächen?

Diesen Willen, diese Freiheit hat der Tramatiker darzustellen, und je kräftiger und einiger er sie aus dem Wesen des Menschen herzuleiten weiß, desto Größeres erreicht er. Der handelnde Mensch hat nur eine Richtung, diese muß der Dichter in ihrer vollen Totalität erfassen. So thut Shakspeare, und so muß jeder wahre Dichter verfahren.

Völlig zu verwerfen ist dagegen die Richtung, welche Victor Hugo für das Drama begründet hat, und welche darin besteht, daß die Niedrigkeit der persönlichen Interessen zum Ausgangspunkt der Handlung gemacht, und der Unterschied zwischen gut und böse, Tugend und Laster aufgehoben, die Substantialität der That vernichtet wird. Daraus entspringt das Gegentheil aller Poesie, die Unpoesie. Diese lasterhaften Helden, die durch irgend ein gutes Gefühl tugendhaft gemacht werden sollen, zeigen nur den Abfall von der Poesie, das Princip des ästhetisch Häßlichen und die unwahre Verkehrung des wahrhaft Menschlichen. Ganz in dieser Richtung bewegt sich Gutzkow's Richard Savage; dieses Drama ist ein wahres Exemplar solcher Unpoesie für unsere Litteratur. Gutzkow läßt einmal seinen Steele sagen, jeder Charakter habe eine Hinterthür des Interesses, welche den wahren Aufschluß zu seinem Wesen gebe. Das ist die berühmte Kammerdiener-Anschauung, welche auf die Poesie übertragen, gänzlich verfehlte Productionen hervorruft. Dieser Savage,

der aus purer Eitelkeit eine Mutter haben möchte, die ihn zum Lord machen, und seine Schulden bezahlen soll, diese Lady Macclesfield, die sich Gefühle lügt, um nur den lästigen Sohn nicht anzuerkennen, und dabei doch für ganz menschlich gelten soll, selbst dieser Steele, der seinen Freund vertheidigt, um eine glänzende Satire zu schreiben, das sind unwahre, lügenhafte Gestalten, welche jedes dramatischen Lebens und deshalb auch jedes wahren menschlichen Interesses entbehren, und uns deshalb auch ohne Interesse lassen. Hebbel, in dem eine ungleich poetischere Kraft lebt, wie in Gutzkow, ist in das entgegengesetzte Extrem verfallen: während dieser seine Helden hinaufschraubt, würdigt er seine Heldin herab, und dichtet ihr Schwächen und Fehler an, welche ihre Tugend, ihren Heroismus vernichten, und sie gleichfalls des poetischen Interesses berauben. Was lehrt uns eigentlich diese Judith? Daß es gar keinen absoluten Muth, keine Tapferkeit giebt, daß der Körper den Geist beherrscht, und dieser nur durch die Gewalt der Reflexion zur That gezwungen wird. Das ist eine modern jüdische Anschauung, die man im gewöhnlichen Leben Feigheit nennt, und mit Verachtung bestraft. Die Geschichte und das Leben zeigen uns die Entschlossenheit der Thatkraft, die Schönheit des Muthes auch im Weibe, und die Anschauung solcher Heldinnen, wie sie ja die deutschen Befreiungskriege noch aufs Herrlichste hervorgebracht haben, geben ein schönes, begeisterndes Bild des Heroismus. Judith wird in der Bibel den Propheten gleich geachtet, und wahrlich, sie verdiente es!

Wie konnte nur Hebbel, der doch die Kraft des hebräischen Volkslebens tief empfunden hat, so die Substantialität seines Stoffes vernichten, so von dem Wege der wahren Poesie abirren? Um des Guten willen, was er in der Schilderung dieser Volkselemente geleistet hat, mögen wir uns indessen gern überreden, daß es nur eine unbewußte, keine absichtliche Verirrung in dieses falsche Princip des Modernen ist, welche ihn zu dieser verfehlten

Production geleitet hat. Glaubt aber Hebbel wirklich etwas damit geleistet zu haben, meint er, daß „mit seiner Judith eine neue Aera für die dramatische Poesie beginne," so müßten wir ihn ernsthaft warnen, sich von diesem falschen Princip loszusagen, wenn wir ihn nicht aufgeben sollen. Wie diese Judith nun ist, wird sie, wie in Berlin, bei der Aufführung überall durchfallen. Man lacht über diese Construirungen der Charaktere. Selbst Victor Hugo's mächtiger Pathos, die wahrhaft dichterische Kraft seiner Empfindung werden in Deutschland niemals sich Bahn brechen, niemals die Bühne beherrschen. Die deutsche Natur ist zu gesund, zu kräftig und der ästhetische Sinn durch Shakspeare, Göthe und Schiller zu ausgebildet, als daß die Unpoesie dieser falschen Dichtungsweise nicht sogleich durchschaut und verworfen würde. Will Hebbel einen wahrhaften Erfolg seines Dramas sehen, so muß er den Charakter der Judith vollkommen umdichten, und namentlich den letzten Act tilgen. Noch aber müssen wir ihn vor der Karrikirung Shakspeare's warnen, in welche er bei der Schilderung des Holofernes und seiner Assyrer verfällt. Diese Scenen des ersten Actes könnte eben so gut Klinger geschrieben haben, es tönte uns ganz dieses verfehlte Haschen nach Gedanken und Bildereffecten daraus entgegen. Bei Shakspeare ist nichts forcirt, es geht Alles aus der inneren Nothwendigkeit der Charaktere, aus der Substantialität des Ganzen hervor. Holofernes aber spricht nicht selten wie der Fähnrich Pistol in Heinrich V.

Die Form der Sprache, die kernige, biblische Prosa können wir, wo sie wirklich kernig und tüchtig ist, für diesen Stoff nur billigen, obwohl wir sonst im Allgemeinen den Jambus für die wahrhafte künstlerische Form der dramatischen Sprache halten. Desto schärfer tadelt sich die Forcirtheit der Stellen, wo der Dialog in die moderne, jungdeutsche Sprachweise hinüberschweift, von selbst. Hebbel hat auch hier für die formelle Ge-

staltung des Dialogs das rechte Maß der Schönheit noch nicht gefunden.

E. Meyen.[3])

2.

Telegraph für Deutschland. Hamburg. Herausg. v. Karl Gutzkow. 1842. Nr. 159. October. S. 633. In: Vermischte Schriften.

85) Gedichte von Friedrich Hebbel. Hamburg, bei Hoffmann & Campe, 1842.

Man hat häufig diese Klage erhoben: Was sollen wir noch dichten? Haben uns doch unsere Vorgänger den Rahm von der Milch genommen: sie, die gut zur Harfe zu singen hatten, aus voller Kehle! Uns muß es wohl schwer fallen, denn die Schachten der klingenden Minen sind bis zum Erschöpfen ausgebeutet!

Und was haben die Vorfahren genommen? Die Müllerinnen und die pseudo-anakreontischen Süßigkeiten! Der Poesie läßt sich überhaupt nichts nehmen, sie *ist*, und ihr *Seyn* kann zu jeder Zeit auch *scheinen*, wenn nur die gelenke Hand des Dichters ihr ätherisch Element in Vibration zu setzen weiß. Zweierlei braucht der Dichter: *Stoff* und *Sprache*, die sind ewig und in stetem Fluß, die gehen Hand in Hand, unzertrennt im Meisterwerk, aber nicht unzertrennlich. Der Dichter, der es recht versteht, bringt sie ineinander, und das Publikum, das Empfänglichkeit besitzt, merkt die Verschmelzung nicht. In den meisten Fällen bleibt der Stoff hinter der Sprache zurück, wie häufig bei den Franzosen, oder umgekehrt, wie oft bei uns; am seltensten sind in der modernen Lyrik diese beiden Factoren zum klaren Begriff verschmolzen. Es ist wahr, man legt kein groß Gewicht heut zu Tage auf einen Band Gedichte, und wenn sie nicht aus der politischen Alliteration entsprungen sind, d. h. wenn sie nicht die Prosa des politischen, socialen Lebens in fließend Maaß bringen, werden sie meist betrachtet als eine Art

Luxus, ein Tribut, den der Dichter seiner Zeit beut. In Frankreich gehört es zum guten Ton, Romane von zwei Bänden zu schreiben; in Deutschland muß ein Schriftsteller wenigstens einen Band Gedichte bringen. Und das ist nun so Mode und charakteristisch.

Ist es aber unwahr, daß uns der Stoff ausgegangen, so hat unsere Zeit, die in ewiger Prosa ihre verwickelte Phrase nie beendet, auch ein Recht, alle die plastischen Schönheiten in Form und Sprache zu verlangen, zu der sie der Posie selbst den Impuls gab; und es ist kein schlechtes Zeichen eben dieser Zeit, daß sie der Poesie einen akuten Maaßstab anlegt, weil Sprache und Stoff in so hoher Entwicklung und so vollem Maaße vorhanden sind.

Diese wenigen Worte, angewandt auf die vorliegenden Gedichte des Vfs. der Judith, geben den Standpunkt, von welchem aus sie betrachtet wurden. Es sind viel schöne darunter, wie Großmutter, Der junge Schiffer, Vinum sacrum, Süße Täuschung, Mann und Weib ꝛc.; einige bereits bekannt, als Scheidelieder,[6]) Manches originell, wie im Wald, wenn auch humoristisch-unschön wie Hexen-Ritt; Einiges in sprachlicher Hinsicht zu tadeln, wie der Wein. Wollte man nach Ähnlichkeiten suchen, würden sich auch für diese Beispiele auffinden lassen; der Gesammteindruck aber ist ein tiefpoetischer, oft schmerzerhabener. Wir empfehlen die Gedichte Hebbel's, als eine der interessantesten Erscheinungen im Gebiete der jüngsten deutschen Lyrik. **G. S.**

3.

Telegraph für Deutschland. Hamburg 1842. Nr. 203. December. S. 809—811; Nr. 204, S. 813—814. In: Kritische Anzeige.

110) Genoveva. Eine Tragödie in 5 Akten. Von Friedrich Hebbel. Hamburg, bei Hoffmann & Campe, 1843.

„Uebrigens ist ein jedes Drama nur soweit lebendig, als es der Zeit, in der es entspringt,

d. h. ihren höchsten und wahrsten Interessen, zum Ausdruck dient, und auch ich hoffe, trotz der aus dem Mythen- und Sagenkreise entlehnten Stoffe, in meiner Genoveva, wie in meiner Judith, der Zeit, wie ich sie in Bedürfniß, Richtung und Bewegung auffasse, ein künstlerisches Opfer dargebracht zu haben."

Der Unterzeichnete muß gestehen, daß ihn diese, der Vorrede des obigen Trauerspiels entlehnten Worte betrübt haben. Sind sie nicht ein schmerzlicher Protest der Poesie gegen die äußerlichen Zumuthungen des Tages? Wo war in der „Judith" desselben Autors, wo ist in dieser Genoveva jene Bezüglichkeit und Epigrammatie zu finden, welche das Publikum und die flache Kritik von heute zeitgemäß nennt? Das Zeitgemäßeste für den dramatischen Dichter ist, daß er gute Dramen schreibt. Wie konnte Fr. Hebbel der Majestät des Dichters soviel vergeben, daß er der Zeitpoetik unserer Tage die Concession machte, und eingestand, auch in den Leiden der armen Genoveva Zeitbedürfniß, Zeitrichtung, Zeitbewegung erstrebt zu haben?

Der Eindruck der obigen Verwahrung ist um so betrübender, als die darauf folgende Tragödie ihr keineswegs entspricht. Dank den Musen, sie treten in diesem Drama nicht mit Zeitungsblättern auf. Dank dem Talente des Dichters, in seinem Werke geht es ganz einfach poetisch, ganz einfach mythisch und psychologisch zu. Der Stoff ist in einer Weise zu bearbeiten versucht, die allen Zeiten angehören kann. Genoveva hat ihr frommes Brevier, nicht Georg Sand gelesen. Pfalzgraf Siegfried zieht in den Krieg gegen die Sarazenen, ohne die orientalische Frage zu erörtern. Der einzige Golo hat etwas von den modernen Theoremen über den Unterschied des Guten und Bösen, aber auch Golo philosophirt nach dem Leben, nicht nach Paragraphen einer Schule. Auch dies zweite Drama Hebbels hat seinen Zweck in sich selbst und dies ist eines seiner schönsten Verdienste.

Eine andere Frage würde die seyn: Ist dieser Zweck

erreicht? Eine Beantwortung dieser Frage geben, heißt eine Kritik über dies Drama schreiben, ein peinliches Gefühl für den in gleicher Sphäre arbeitenden Kunstgenossen. Vielleicht sind nur die Maler noch eifersüchtiger aufeinander, als die Dramatiker. Von allen Dichtgattungen ist die dramatische diejenige, die unmittelbar an die Masse appellirt, und die Masse, hört sie die Einen, hört sie nicht den Andern. Sie kann ihren Beifall auf heute, auf morgen, auf alle Tage im Jahre vertheilen, aber sie kann sich nicht in demselben Augenblicke zweien Eindrücken hingeben. Daher die Feindschaft des gedruckten Drama's gegen das aufgeführte, daher die partheiliche Befangenheit, wenn sich zwei Theaterdichter wechselseitig beurtheilen. Ich werde also auf den Glauben, den die nachfolgenden Bemerkungen gern finden möchten, von vorn herein verzichten müssen.

In seiner mit so viel Anerkennung aufgenommenen, in Berlin, Königsberg und Hamburg mit Beifall über die Bretter gegangenen Tragödie Judith[7]) hatte der Verfasser unstreitig das handelnde Weib schildern wollen, ein Weib, im Zustande einer seiner Natur eigentlich fremden Ekstase, als Heroine. Seine Tragödie Judith war eine Physiologie der weiblichen Thatkraft. Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich sage, daß der Verfasser in seiner Genoveva ursprünglich das Seitenstück einer Physiologie der weiblichen Leidenskraft bezwecken wollte.[8]) Welche Wahl konnte dazu passender seyn? Genoveva, die Arme, die Ausgestoßene, die Gattin, die Mutter, und doch treubleibend ihrem Siegfried; Genoveva, die Heroine des Duldens; Genoveva, der vollendetste Gegenpol der Judith. Bei dem großen Talent des Verfassers, dämmernde Seelenzustände zu beobachten, die sanften Schattirungen eines unbewußten Gemüthslebens auszumalen,[9]) konnte man voraussetzen, daß dieses zweite Trauerspiel sein erstes, wenn nicht übertreffen, doch mindestens erreichen würde.

Der dramatische Gesichtskreis des Verfassers hat sich ohne Zweifel erweitert. Er hat die Bühne in ihren hier

freieren, dort engeren Dimensionen kennen gelernt. Er hat sich einen größeren Apparat scenischer Hülfsmittel zur Verfügung gestellt. Das ist nicht mehr jene keusche Naivetät, in welcher seine Judith den dringenden theatralischen Anforderungen genügte; jetzt sind das schon absichtliche Tendenzen auf die dramatische Wirkung, eingeklammerte Nachweise und Fingerzeige für die Darsteller, Gruppen, eingegeben von einer gereifteren scenischen Phantasie. Wenn aber gerade in diesem Betrachte die Naivetät und von innen heraus wirkende Kraft jenes ersten Dramas für uns höher steht, so hat der Dichter vollends seinen Gesammtzweck nicht gelöst, und jene überwältigende, großartige Totalwirkung des Stoffes und seiner Ausführung, die man erwarten konnte, nicht erreicht.

Was in der ersten Tragödie Holofernes war, sollte in dieser zweiten Golo seyn. Man weiß, Golo verrieth Genoveva, weil sie in Abwesenheit ihres Gemahls seinen Lüsten widerstand. Diesen Golo nun hat der Verfasser veredeln wollen, er wollte ihn zum Prototyp einer eigentümlichen Menschenklasse, vielleicht auch nur zum Träger einer eigenthümlichen Lehre über den Ursprung des Bösen machen. Über diese Absicht hat sich aber der Verfasser so in Golo verloren, daß darüber Genoveva gänzlich bei Seite liegen bleibt und sich der ganze tragische Pathos donnernd über Golo entladet, Genoveva dabei aber kaum von einem einzigen erhellenden Blitzstrahle beleuchtet wird. Was ist uns diese Genoveva? Sie wird langweilig in ihrer Treue, da sie uns doch so außerordentlich interessant in ihren Leiden seyn könnte. Der Verfasser wagt nicht, sich so zu wiederholen, daß er, wie Judith Holofernen, so Genoveva Golo lieben läßt. Es wäre auch unmöglich gewesen, so die Sage zu entheiligen. Aber ist sprode Unschuld, die sich noch ohnehin nur mit Bibel und Crucifix waffnen kann, ein dramatisch wirksames Motiv? Mit dem Leide Genovevas beginnt ihr dramatisches Interesse, das überdieß kein tragisches, sondern, da ihre Unschuld erfunden wird, ein schauspielartiges ist. Warum nannte

der Verfasser sein Drama Genoveva, wenn uns nur Golo beschäftigen soll? An Golo verschwendet er alle Vorliebe, an Golo die ganze Stufenfolge dramatischer Entwickelung. Golo wird etwas in diesem Stück, Genoveva ist nur etwas und darin liegt der Fehler des Ganzen. Der Dramatiker mußte auch für Genoveva eine Gradation erfinden, einen Klimax vom Seyn zum Werden. Genoveva mußte nicht bloß das Opfer der Lüste Golo's seyn, sondern sie mußte etwas von jener griechischen Hybris zeigen, ohne welche es einmal keine Tragödie (weil kein Schicksal) giebt. Die Hybris des Mannes ist Vermessenheit, Wagemuth: die Hybris des Weibes jener Stolz der Niobe, die auf ihre Kinder eitel war, wofür Juno sie ihr sterben läßt, jener Stolz der Brunhild, die dem Manne und ihrer eignen weiblichen Bestimmung trotzt, jener Stolz der Chriemhild, die ihren Gatten für das unübertreffliche Muster aller Männer hält. Auf einen solchen Stolz folgt Schicksal, Trauerspiel, Interesse. Diese, vom ersten Akt bis zum letzten sich gleichbleibende Genoveva Hebbels aber ist eine Monotonie, die in's Volksbuch, nicht auf die Bühne gehört.

Man hat ein Recht, im Tadel dieses Trauerspieles noch weiter zu gehen, wenn man an Shakespeare denkt. Der große Britte hat in seinem Cymbeline ein Sujet behandelt, das mit der Geschichte Genovevas viel Gemeinsames hat.[10]) Hier wie dort eine angeschwärzte Gattin, ein getäuschter, allzu gläubiger Ehemann, ein hinterlistiger Verräther. Ich will nicht ausmalen, um wie viel Imogen lieblicher als Hebbels Genoveva ist, um wie viel menschlich wahrer Posthumus als der vorliegende Siegfried, um wie viel genialer Jachimo als der fortwährend über sich selbst reflektirende und sich wegen seiner Schlechtigkeit anklagende Golo. Ich mache nur auf eines aufmerksam, auf den Jammer Imogens, als sie erfährt, daß ihr Herr sie für treulos hält, auf ihre Eifersucht, daß ihn eine römische Dame in der Fremde bethört haben könnte, auf ihr Elend im Exil, auf ihr rührend-elegisches Zusammen-

treffen mit den in der Wildniß lebenden kleinen Königskindern. Welche Fülle von Poesie und menschlich ansprechender Lebenswahrheit! Shakespeare war überhaupt Meister im Ausmalen des Elends eines Verbannten. Man vergleiche mit Cymbeline noch Coriolan und den majestätischen Lear. Und alle diese Elemente liegen auch in der Geschichte der Genoveva vor. Was hat uns denn seit einem Jahrtausend an dieser Geschichte von Genoveva so gerührt? Das Elend ihrer Verbannung, ihr Schweifen im Walde, die Hirschkuh, als Amme ihres Kindes, ihr von Siegfried vermeinter Tod und ihre endliche Rechtfertigung. Shakespeare, diesen Stoff behandelnd, würde grade den Moment hervorgehoben haben, wo Siegfried trauernd im Walde jagt und dicht an seiner für todt gehaltenen Gattin, die sich in einer Höhle verbirgt, vorüberstreift. Welche spannende Momente, welche Gefühle in seiner und in Genovevas Brust! Diesen Hauptaccent seines Sujets hat Hebbel kaum berührt, geschweige erschöpft. Das, womit die tragische Bedeutung seines Stoffes eigentlich beginnt, macht er zum Schluß seiner Ausführung und verlegt es in die letzten, ohnehin überhaspelten Scenen. Der Schlußeindruck ist unerquicklich und leer. Unbefriedigt frägt man sich: Was soll das Ganze?

Jeder Dichter hat das Recht zu verlangen, daß man auf seine nächsten Absichten eingeht. Ja auch in dieser Arbeit des Verfassers finden sich so viele Schönheiten, so hinreißende Einzelheiten, daß sich jede Kritik ein Gewissen daraus machen müßte, wollte sie nur grade bei dem, was sie vermißt, beharren. Um dem Dichter die vollen Ansprüche auf eine so ausführliche Würdigung seiner Leistung zu sichern, beeil' ich mich, einige seiner schönsten Verdienste zu nennen. Es ist dies zunächst die große Freiheit und Selbstständigkeit seiner Produktion. Es ist da nichts Entlehntes, Angelerntes, wenig Nachgeahmtes. Wo der Verfasser nachahmt, hat er in Shakespeare, Goethe und H. v. Kleist die höchsten Muster gewählt. Sein Versbau mußte zwar hart klingen, weil er sonderbarerweise durch

gängig den Jambus immer männlich enden läßt,[11]) aber er ist fließend und im Übrigen fehlerlos. Seine Sprache ist ursprünglich. Kein Wortgetändel, kein Diktionsluxus. Die Bilder zwar oft zu apart, d. h. von ungewöhnlichen, ich möchte sagen heimlichen Momenten der Natur und des Lebens hergenommen, aber dennoch treffend und nie über die Gebühr ausgedehnt. Volkstümliche Zustände sind vortrefflich wiedergegeben. Alle seine dahin einschlagenden Figuren, mit Ausnahme der schreckhaft outrirten Margaretha, scheinen wie nach dem Leben gezeichnet. In mehr dramatischer Hinsicht ist die Episode des Ritters Tristan und die effektreiche Einführung seiner Erzählung ganz ausgezeichnet und stellt sich dem schwedischen Hauptmann in Wallenstein's Tod würdig zur Seite. Ja, um Alles zu sagen, man wird auf keiner Seite des Werkes die bedeutende subjektive Kraft eines nach dem Höchsten strebenden Autors vermissen.

(Schluß folgt.)

[Kritische Anzeigen. In Nr. 204.]

Genoveva. Tragödie in fünf Aufzügen. Von Fr. Hebbel.

(Schluß.)

Aber auch auf jeder Seite Dinge, die uns abstoßen. Es zieht sich durch die ganze Manier des Verfassers eine sich gleichbleibende krankhafte Stimmung, die in der Weise hypochondrischer Naturen immer nach einem und demselben Gegenstande greift und immer auf diesen zurückkommt. Es ist dies ganz besonders eine Sucht, die Menschen wie von der Gerichtsstube aus zu beurtheilen. Seine Figuren sind fast überwiegend Inquisiten, die der Verfasser auf Verbrechen, Gelüste, Neigungen zu ertappen sucht. Dabei überall Blut. Es blinkt in dieser Genoveva, wo man hinsieht, von geschliffenen Messern, Schwertern, Richtbeilen, Kopfabschlagen, Kopfabhacken, Gewaltthätigkeiten gegen Andere und Selbstverstümmelungen; man würde erstaunen, wollte man zählen, wie oft diese Vorstellungen in Gleich-

nissen und Situationen wiederkehren. Es ist etwas Fieberhaftes mit diesem Vernichtungswesen. Eine Schwester Genoveva's verbrennt sich selbst, ein Jude kommt und läuft an geschliffne Messer an, Golo erzählt, er hätte sich als Knabe ertränken wollen, um seine Mutter zu ärgern, Katharina schneidet sich blutig und bringt sich zuletzt um, Margaretha hat ihr Kind umgebracht, Hans seine Geliebte, und so waten wir durch Blut immer fort bis zum Schluß, wo sich Golo die Augen aussticht und Caspar ihn hinterrücks niederhaut. Dies sind nicht alles Opfer, die Melpomene fordert. Der Verfasser leidet so an der Zerstörungsmanie, daß der größte Theil seiner Bilder von Geburt und Tod, von Entstehen und Vergehen hergenommen sind. Es macht einen unheimlichen Eindruck, fortwährend von ihm entweder an den Kirchhof oder an den Rabenstein erinnert zu werden.

Die Charakteristik anlangend, so ist über Genoveva selbst und Siegfried schon gesprochen worden. Das Rühmlichste kann man der Dienerschaft Siegfried's nachsagen, bis auf das übermäßige Hervorheben des Tückischen im Volkscharakter. Man glaubt zuweilen unter Züchtlingen, nicht unter treuherzigem, ehrlichen Volke zu seyn. Drago ist einfach und bieder. Der Jude, der gern getödtet seyn will, erinnert zu stark an Daniel in der Judith, den Stummen, der die Sprache nur bekommt, um später zu sagen: Steinigt mich! Der tolle Klaus ist ganz originell. Katharina hat nichts Unweibliches. Dagegen sind Golo und die alte Margaretha Gestalten, gegen die sich Geschmack und gesundes Gefühl mit gleichem Widerwillen anstemmen werden.

In Golo soll das Böse liebenswürdig erscheinen.[12]) Nur müßte er dann weit weniger Bewußtseyn seiner Liebenswürdigkeit haben, überhaupt weit weniger Philosophie über sich selbst. Golo, ein veredelter Franz Moor, ist an sich interessant genug angelegt. Eine wilde Natur, die aus unbefriedigtem Thatendurst und Müssiggang auf Schlechtes fällt — was läßt sich dagegen einwenden? Ein

Liebender, der aus Liebesraserei und aus Verzweiflung, des geliebten Gegenstandes nicht Meister zu werden, den Unterschied zwischen Gut und Böse erlangt — ein Gedanke, des Dichters vollkommen würdig. Aber statt diese Figur in Scene zu setzen, d. h. sie handeln, an Widersprüchen sich erstarken und in unbewußter Hast forttaumeln zu lassen, was thut der Dichter? Er läßt diese Figur moralisiren und antimoralisiren, in Gegenwart Anderer lange Monologe halten, sich selbst „Schuft" über „Schuft" nennen und mit kalter Überlegung doch das Böse thun. Eine solche Person ist widerwärtig und unwürdig, den Vorgrund einer Tragödie zu bilden. Wie groß ist Jago im Othello in seiner eingestandenen Schlechtigkeit, wie groß Richard III., wie kaustisch noch der obengenannte Jachimo! Hebbel's Golo, der das ganze Stück hindurch reflektirt, kann nicht anders als feig enden, und so endet er! Jammernd ruft er aus:

„Gott thut mir recht und Gott allein hat Recht."

Die alte Margaretha ist eine Hexe, die mit Lug und Trug, Mord und Brand in die Entwickelung des Stückes eingreift. Sie ist mit der Goethehexe im Faust und der Shakespearehexe im Macbeth zu nahe verwandt, als daß wir sie schon deßhalb dem Dichter verzeihen könnten. Aber noch unverzeihlicher ist sie in einem Drama, wo alles so menschlich, so psychologisch, so seelisch entwickelt werden soll. Wenn wir Hebbel recht verstanden haben, so will uns grade dieser Dichter das Mythische in die tiefsten Geheimnisse des Menschenherzens auflösen. Er hat in der Judith das Religiöse, Biblische bei Seite gelassen, er hat uns auch berechtigt, in Genoveva alles zu suchen, nur keinen Spuk aus der alten romantischen Hexenküche. Wenn die Poeten wieder damit anfangen wollen, womit 1806 die Romantiker aufhörten, dann müßten wir gestehen: unsere ganze geistige Entwickelung von da bis heute ist nicht dagewesen. Wie, dieser liebeglühende, männliche Siegfried, bei dem es sich nicht um Priester, wie bei Saul, nicht um Königskronen, wie bei Macbeth handelt,

dieser Siegfried, Held einer menschlichen Liebestragödie, muß in eine mephistophelische Hexenküche, in der Margaretha tanzt, sich „eine Ader selber aufbeißt“, und zuletzt unter wüsten Ausrufungen, wie:

Verstrickt! Erstickt! Die Gurgel zugedrückt!
Ein Aderlaß! Ein Aderlaß! Ist's Blut,
Ist's Feuer, was hervorspringt? Wasser! Luft!

und dem sonstigen üblichen Hexen-Auweh! u. s. w. in Feuer und Flammen aufgehen? Ich glaube der Dichter fühlt selbst, wie sehr er hier über das Maaß und den Rahmen einer „menschenmöglichen“ Tragödie hinaus gegangen ist. All die Hexerei mußte aus Siegfried selber kommen. Für die Eifersucht und die Rache hat der Mensch die Teufel in sich selbst; dazu bedarf es keines Zauberspiegels, keiner magischen Phantome. Der Zug, wo Golo seine Lüge eingesteht und Siegfried ihm nicht glaubt, macht dem Dichter viel mehr Ehre, als sein ganzer Hexenapparat. Für Golo kount' es Höllentrug geben, für Siegfried keinen. Man sehe Shakespeare! Hekate zeigt Macbethen *sein* inneres Gelüste. Das ist die Aufgabe der Hölle, nicht daß sie, sondern daß *wir* uns belügen. Der arme Siegfried! War er nicht belogen genug? Wozu an ihn noch Hexerei verschwenden?

Der Dichter wolle dem Mitstrebenden sein strenges Urtheil vergeben! Der Tadel schließt hier vor reichen Gaben und Hoffnungen eine Hochachtung nicht aus, mit der ich, theilnehmend und anerkennend diese Zeilen schließe.

Karl Gutzkow.

4.

Hamburger Literarische und Kritische Blätter. Verl. u. redig. v. F. Niebour und Dr. L. Wienbarg. Montag, d. 12. Sept. 1842. Nr. 2178. S. 705 706.

Gedichte von Friedrich Hebbel.*)

Wer Hebbel's Judith gelesen, wer sich an diesem kräftigen Gebilde ureigener dichterischer Fülle erfreuet

*) Hamburg, bei Hoffmann und Campe. 1842.

hatte, konnte mit nicht geringer Erwartung diese Gedichte in die Hand nehmen. Judith ist eine der wenigen Oasen in der Sandwüste deutscher Dramatik. Die Sprache, dem Gedankenreichthum entsprungen, war Niemandem abgeborgt, man konnte dabei weder an Schiller noch an Goethe denken, man fühlte: ein neuer bedeutender Dichter ist erstanden. Wen hat jene Brautnacht-Schilderung nicht mit bewundernden Grauen erfaßt? — So auch in den Gedichten folgt H. keinem Vorbilde, er singt sich selbst, er ist rein subjectiver Sänger, er zaubert Gefühl auf Gefühl, Gedanken auf Gedanken herauf, und jedesmal ist es klar, so hat er selbst gefühlt, er selbst gedacht. In den meisten Gedichten ist die Richtung eine melancholische, denn trotz alles Zaubers der Sprache und der Kraft der Gedanken erinnern sie fortwährend dunkel an jene Brautnacht-Scene. Vorzugsweise subjectiv ist „Bei einem Gewitter".

[Folgt das Gedicht: VII. 124/5.]

Daß der kräftige H. aber auch glüht für jenes Zeit-Interesse — politische Mündigkeit — das mehr und mehr als Hauptaccord sich überall vernehmen läßt, zeigt „Mein Päan":

[Folgt: VI. 316.]

Der „Hexen-Ritt" wäre wohl besser ungedruckt geblieben. — „Der Priester" wird vielfachen Anstoß erregen, und nicht zu leugnen ist, daß ein ganz ungewöhnlich unheimliches Grauen in diesem metrisch schön gehaltenen Gedichte waltet, dagegen wird frommen Gemüthern das „vinum sacrum" überschriebene willkommen seyn. Rührend und an Jean Paul erinnernd ist das „Auf ein altes Mädchen".

[Folgt: VI. 207.]

Die philosophisch-didaktischen Fragmente wären wohl besser in Prosa zu behandeln gewesen.[13]) Mit ergreifender Wahrheit ist der „Mutterschmerz" geschildert. Neckisch, wie man es kaum dem tiefen H. zugetrauet hätte, ist „Alt und Jung".

[Folgt: VII. 185.]

Mit zartem Sinne durchgeführt ist „Auf eine Verlassene". —

Der Gesammteindruck der Gedichte ist tief, sie tönen noch lange fort, und die Ueberzeugung, durch die Judith erlangt, wird bekräftigt. Hebbel ist ein bedeutender Dichter.

J. C. B., Dr.

5.

Literaturblatt. [Beilage zum Morgenblatt für gebildete Leser, Stuttgart.] Herausgeber: Wolfgang Menzel. Freitag, 17. Februar 1843. Nr. 18. S. 69/71.

[Lyrische Dichtkunst.]

1) Gedichte von Friedrich Hebbel. Hamburg, Hoffmann und Campe, 1842.

In diesem Dichter treten zwei Naturen auseinander, eine in hohem Grade kindliche, die ihm von Haus aus eigen scheint, und eine in eben so hohem Grade unkindliche, die ihm auf der Universität durch die Hegelei angekünstelt worden zu seyn scheint.

Betrachten wir zuerst die kindliche Natur. Der Dichter hat sich nicht in sie hinein studirt, er trägt sie vielmehr in sich. In sehr vielen seiner Gedichte spricht er sie auf die zarteste Weise aus.

Leben und Traum.

[Folgt: VII. 157.]

Diese kindliche Richtung zeichnet auch noch die Empfindungen des Jünglings aus:

Die Jungfrau.[14])

[Folgt: VI. 199.]

Wenn man nicht hier schon, was unbillig wäre, an eine im Ernst gemeinte Vergötterung der Geliebten denken

will, so wird man doch mit Befremden inne, daß der Dichter in mehreren Gedichten wirklich ein vollendeter Pantheist ist und Gott einerseits nur in sich selbst, andrerseits aber in einem hübschen Mädchen sieht, wodurch der kindliche Zauber, den so viele seiner Lieder athmen, plötzlich entweicht. Ausnehmend lieblich ist folgendes Gedicht:[15])

Mägdlein schaut beim Lampenstrale
[etc.: VII. 285.]

Aber, sollte man es glauben, der Dichter spielt hier nicht bloß auf eine galante Art, wie es in solchen Fällen gewöhnlich geschieht, mit dem Beiwort des Göttlichen, sondern indem er das Mädchen göttlich nennt, versteht er darunter wirklich mit philosophischem Ernste die gleichsam concentrische Göttlichkeit, das All in Einem. Denn auch sich selbst macht er in diesem Sinne zum Gott, nur zum excentrischen, als das Eine in allem.

Und wär' es denn, und wär' ich nicht
[etc.: VII. 107.][16])

Um uns nicht gegen den geistvollen Dichter einer Ungerechtigkeit schuldig zu machen, gestehen wir mit Vergnügen ein, daß ein Pantheismus dieser Art poetisch ist und der Poesie niemals verdacht werden soll. Nur sollte er sich nicht in Prosa, in der Wissenschaft, als ernsthaft gemeinte Lehre geltend machen wollen. Und auch die Dichter sollten nur in heitrer Ironie mit ihm spielen und nie die Miene annehmen, als ob ihnen dieses lächerliche Überschätzen des lieben Ich, dieses Überheben des armen Geschöpfes über den Schöpfer, diese närrische Selbstvergötterung des Wurms irgend Ernst wäre.

Eins der anmuthigsten und humansten Gedichte dieser Sammlung ist das:

Auf eine Verlassene.

[Folgt: VII. 160.]

Es ist gewiß Schade, daß auch durch dieses schöne Gedicht wieder der alberne pantheistische Gedanke durchschielt. Denn das Gedicht verliert seinen Zauber, wenn hier nicht von einem ausnahmsweise schönen Kinde die Rede ist, sondern wenn man an die Vergötterung der Menschen in Bausch und Bogen denken soll. Wahrhaftig, man braucht nur gewisse Fabrikorte zu kennen, um ein Grauen vor den jungen Göttern zu bekommen, die den unehelichen Weg in die Welt finden.

6.

Das Vaterland. Zeitschrift für Unterhaltung, Literatur und öffentliches Leben. Herausg. v. Eduard Duller. 1843. Erster Band. (Januar bis Juli.) Darmstadt (Jonghaus). Nr. 44. S. 175f.; Nr. 45. S. 179f.

Friedrich Hebbel.

Nichts ist interessanter, als das Ringen des Genies zu beobachten neben dem Experimentiren der Talente. Während sich die letzteren im Schweiße des Angesichts abmühen, um sich mit der Herrschaft des Geschmacks, d. h. mit der des guten Tons in ein leidliches Verhältniß zu setzen, während sie dem Publikum huldigen, auch wenn sie mit ihm zu schmollen scheinen, besteht das Genie die ernsthaftesten Kämpfe mit sich selbst, und verbirgt seine Wunden nicht; was kümmert es sich um die literarische Toilette, welche eben Mode ist? Es folgt keiner Partheifahne, sondern dem inneren Gott, und wenn es sich verirrt, so ist seine Verirrung noch immer lehrreicher, als wenn die einexercirten Talente in geschlossenen Colonnen auf der breiten Heerstraße mit klingendem Spiel einhermarschiren.

Friedrich Hebbel ist eine durchaus originelle Dichternatur, welche die größten Erwartungen hervorruft und zum Theil schon glänzend gerechtfertigt hat. Die Tragodie Judith, mit welcher er in die Oeffentlichkeit eintrat, be-

kundete seinen Beruf auf's Entschiedenste. Es war ein Werk, an welchem die Kühnheit der Composition eben so überraschte als die Keckheit der Ausführung, ein Werk von wilder Schönheit, von geheimnißvoll zauberischen Reizen; wir blickten durch den Schleier der Sinnlichkeit in das innerste Heiligthum des Frauengemüths und übersahen es dem Dichter, der die volle Kraft seines Genius daran gewandt hatte, daß er außer Stande war, die Männercharaktere, welche er um das wunderbare Frauenbild gruppirte, eben so nach den Gesetzen der Schönheit und Wahrheit zu vollenden; wir sahen es dem Recken Holofernes gleich an, daß er bei Grabbe in die Schule gegangen war, ohne seinen Lehrer zu erreichen,[17]) aber wir achteten nicht darauf, weil uns die Judith überzeugte, daß Hebbel selbstständig genug sei zu eigener großartiger Production.

Seither ist nun dieser Dichter als Lyriker und neuerdings wieder als Dramatiker vor die Oeffentlichkeit getreten, mit einer Sammlung von „Gedichten" und einer fünfaktigen Tragödie: „Genoveva" (beide bei Hoffmann und Campe in Hamburg) und hat die Vormeinung, welche er durch seine Judith erweckte, auf's Glänzendste gerechtfertigt.

Der moderne Lyriker hat in der Regel mit einer solchen Masse von Vorurtheilen zu kämpfen, daß, wenn er über dieselben siegt, und den Sieg behauptet, dies in der That fast wie ein Wunder angesehen werden kann. Wir sind nicht mehr in der Zeit der Gelbveigelein; die Politik wird das Plektron zur Lyra; und wer nicht mit diesem Plektron auftritt, hat einen schwierigen Stand; gar leicht spricht man ihm schlechtweg das „Herz für unser Volk" ab. Rechtfertige sich dawider, wer kann! Wie vermag der Einzelne die Armee unserer politischen Zeitungen, mit allen fliegenden Corps ihrer Correspondenten, Feuilletonisten und sonstigen Gevattern zu durchbrechen? Und wer ermißt den Unterschied zwischen dem aufgeputzten Handwerk, das die dürren Fakten aus Zeitungsartikeln reißt, um sie

am Faden des Reimes aufzureihen, — und dem gottestrunknen Herzen, das aus der bunten Welt der Erscheinungen ins Allerheiligste der Menschheit flieht, wo die ewigen Tafeln des Rechts aufgestellt sind und die unversiegbaren Bronnen der Verjüngung aus dem Altar hervorspringen! Da wird das Auge des Dichters hell, um mitten in den Hoffnungen und Täuschungen der Gegenwart den entscheidenden Kampf der Prinzipien zu erkennen, einen Kampf, der das ganze Leben fordert, um den Sieg des Lebens zu erringen. Da wird das Herz des Dichters stark gesäugt durch heiligen Haß zur Vollkraft heiliger Liebe. Es ist die Entschiedenheit des Charakters, die sich der Entschiedenheit der Empfindung entwindet. Die blaue Blume der Romantik zerrinnt im goldigen Nebel, und aus einem Grund und Boden, der haltbar ist, um eine Schlacht zu tragen, wächst die rothe Rose der That. Die Poësie dieser rothen Rose ist eine ganz andere als die der unpolitischen Lieder und der kosmopolitischen Nachtwächterei.[1] Wenn, — dürr herausgesprochen, was wir meinen, — die unpolitischen Lieder den Liberalismus des Philisters ausdrücken, der beim Glas Wein oder Bier und der Tabakspfeife seinen Witz haben will, und wenn der kosmopolitische Nachtwächter sein ungleich höheres Talent durch Affektation unleidlich macht und entwürdigt, so ist Hebbel ein „Dichter der Jugend" in tieferer Bedeutung des Wortes als Herwegh; ein Dichter, der sich, bei aller Schärfe des Schauens und aller Frische des Wollens, doch auch der Innigkeit des Glaubens nicht schämt, und der die ganze glühende Sinnenkraft der Jugend, wenn sie sich auszauchzt, als etwas von Gott Gegebenes empfindet. Man lese Hebbel's Gedicht: „vor dem Wein", seine Sonette „Mann und Weib" und „das Heiligste" und dann dazu das Gedicht „an den Tod". Diese Gedichte möchte man eine Weihnacht des deutschen Gemüths nennen, hell durch die Nacht der „Zeit" schimmernde Lichter am großen Weihnachtsbaum, der von der Erde zum Himmel ragt: reiche Bescheerung ringsum, goldene Becher und blinkende

Schwerter. Hebbel steht als Lyriker neben Sallet; — ein herrliches Dioskurenpaar!

Schluß folgt.

[Nr. 45.] **Friedrich Hebbel.**

(Schluß.)

Die neueste poëtische Schöpfung Hebbel's ist die fünfaktige Tragödie „Genoveva". Der Dichter hätte sie eigentlich Golo betiteln sollen, denn so wie er den Stoff aufgefaßt hat, lag das tragische Moment nicht sowohl in der Charakterentwicklung und dem Schicksal Genoveva's als Golo's. Hebbel's „Genoveva" ist kein fortschreitender, sich entwickelnder, sondern vielmehr ein stillstehender, vollkommen abgeschlossener Charakter, wie nur ein Deutscher das innerste Wesen einer deutschen Frau erfassen kann. Vielleicht ist die bewußte Unschuld, die sittliche Jungfräulichkeit der deutschen Frau noch von keinem deutschen Dichter so überraschend wahr, so reizend und so grandios zugleich dargestellt worden. Und dennoch (oder vielmehr eben deßhalb) scheint es uns verfehlt, daß Hebbel, da er einmal für diese Gestalt mit dem Namen auch das Typische der Legende übernahm, mitten im gegebenen Stoff abbrach, daß er Genoveva in dem Augenblick, als sie in den Wald kommt, aufgibt. So wie er diesen Charakter angelegt, lag es im Interesse desselben, daß sich der Dichter auch ferner an den Leitfaden der Legende hielt, daß er das Idyll des Waldlebens durchführte und das Wiederfinden der beiden Gatten, mit Berücksichtigung der Nemesis für Siegfried, welche über der äußeren Anerkennung der weiblichen Würde begründet, schilderte.[19]) Dies ist nicht etwas Zufälliges, und noch viel weniger dürfte der Dichter darin eine Concession erblicken, die er der ordinären Befriedigung ordinärer Leser zu machen hätte. Ja, wenn Hebbel in seinem kurzen Vorwort sagt: „Uebrigens ist jedes Drama nur so weit lebendig, als es der Zeit, in der es

entspringt, d. h. ihren höchsten und wahrsten Interessen zum Ausdruck dient", und wenn er dann weiter hofft: „trotz der aus dem Mythen- und Sagenkreise entlehnten Stoffe, in seiner Genoveva wie in seiner Judith, der Zeit, wie er sie in Bedürfniß, Richtung und Bewegung auffasse, ein künstlerisches Opfer gebracht zu haben," — so scheint die Intention, welche wir zwischen diesen Zeilen lesen, eben die Erfüllung des von uns angedeuteten Erfordernisses zu gebieten. Denn was konnte er, um hier speziell vom Frauen-Charakter zu reden (daß dieser ihm ursprünglich Hauptsache, ergibt sich aus seinem Hinblick auf die Judith,) — was konnte er anders beabsichtigen, als die Freiheit des Weibes in poëtischer Wahrheit (in wahrer Poësie that er's) zu verherrlichen? Bei Judith wie bei Genoveva ist das Bewußtsein der Sittlichkeit die Basis der Freiheit. Judith findet sie im Durchgang durch die Sinnlichkeit, Genoveva behauptet sie im Durchgang von der Gattenliebe zur Kindesliebe, von der Sicherheit des Selbstgefühls bis zur Sicherheit im Gottvertrauen. Wir können uns wohl denken, was der Dichter zur Rechtfertigung seiner Architektonik etwa entgegnen würde; und dennoch glauben wir, daß ihn im Verlauf seiner Schöpfung die zunehmende Vorliebe für Golo fortgerissen habe. Allerdings sind nun auch Auffassung und Durchführung dieses Charakters von Anfang bis zu Ende genial, ein psychologisches Meisterstück. Nur darin können wir mit dem Dichter durchaus nicht übereinstimmen, daß „Golo's Selbstverstümmelung am Schlusse ein einfaches Ergebniß seines Charakters und der ungeheuren Situation sei, welches eben so wenig den tragischen Donner verstärken als der poëtischen Gerechtigkeit genug thun solle". Wenn Golo sich selbst beide Augen aussticht, so ist das erstens unnöthig und deßwegen zweitens eckelhaft, gleichviel ob das Publikum diese Exekution sieht oder nicht. Eben so unnöthig ist der ganze Apparat aus dem Freischütz, den uns die alte Margaretha auftischt, die sich zu guter Letzt eine Ader aufbeißt, eben so unnöthig die Geisteserscheinung,

fast kindisch das Hereinziehen des Himmels zum Behuf einer poëtischen Gerechtigkeit, die sich als Canonisation ausspricht. Kolossale Mißgriffe! Aber nur ein Genie kann sie begehen; das bloße Talent weiß sie zu vermeiden. Freilich kann Letzteres auch, und wenn es sich selbst noch sehr reizt und bis zum Uebertaumeln treibt, nicht eine von jenen zahlreichen Schönheiten produciren, an denen Hebbel's Tragödie, besonders in den ersten Akten, überreich ist. Nur dem Genie ist es vergönnt, ins innerste Heiligthum der Menschenbrust zu blicken und das Gefühl, den Gedanken, die Leidenschaft, den Charakter vom Werden bis zum Ausgang zu belauschen. Nur das Genie wirft lachend allen längst dagewesenen und bloß neufaçonirten Flitter und Plunder jener sogenannten „schönen Diktion" weg, die unsren Schauspielern so mundgerecht ist und unserm Theaterpublikum so imponirt; es erschafft sich für eine neue Anschauung auch einen neuen Ausdruck, der, ob er auch zuweilen bizarr scheint, doch immer durch ein einziges Bild das anschaulich macht, was er anschaulich machen soll, und oft durch eine bloße Andeutung die ganze Wahrheit der augenblicklichen Empfindung enthüllt.

Der Hauptmangel der Hebbel'schen Tragödie ist unserer Ansicht nach der, daß sie aus zwei der Anlage nach ungleichartigen Hälften besteht, von denen die erste dadurch im hohen Grade vollendet ist, daß sie eben nur auf der Wahrheit beruht, während in der zweiten eine complicirte Maschinerie angewendet wird, wobei am Ende der Dichter selbst unwillkürlich zwischen die Räder gerät.

Dieser Tadel hindert uns nicht, in Hebbel's Genoveva eines der bedeutendsten Werke der neueren dramatischen Poësie mit wärmster Freude anzuerkennen, und in Hebbel einen Dichter zu begrüßen, auf den die deutsche Bühne, auf welcher seine Genoveva allerdings nicht dargestellt werden wird, die größten Hoffnungen begründen darf.

7.

Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig. (Brockhaus.) Nr. 5. 5. Januar 1843: S. 18. Stimmen der Zeit. . . . 3. Gedichte von Friedrich Hebbel. Hamburg, Hoffmann und Campe. 1842. Gr. 8. 1 Thlr.

. . . . . .

Von dem dritten[20]) Dichter, Friedrich Hebbel, dem Verf. des vielbesprochenen Trauerspiels „Judith", erwarteten wir nichts Anderes. Wer so keck die alte Mythe aus dem eigensten Gedanken umconstruirt und das Alterthum dienstbar den Fragen der Gegenwart machte, der müßte als freier Sänger doch ganz und allein in ihren Wirbeln und Strudeln leben, er müßte mit dem Entzücken wie A. Grün und Herwegh sich von den Sturmwolken tragen und schaukeln lassen und, wegfliegend über die Bächlein und Blumen, nur der großen Zukunft starr ins Auge blicken. Welche Überraschung! Es sind Gedichte über Allerlei, über Liebe, Lust, Schmerz, Ungeduld, Sonnenschein und Regen, wie sie zu all und jeder Zeit aus der Brust eines echten Dichters aufsteigen mögen. Mit immer steigender Verwunderung blickten wir weiter und weiter, fast auf jeder Seite durch den kräftigen und schönen Ausdruck selbst eigensten Gefühls überrascht und gefesselt. Nichts von eminent genialen Gedankensprüngen, die in pikanten Antitheſen den Chimborasso und Devalagiri aneinander binden, aber solche Gedanken und Gefühle, die zu eines Jeden Sinn sprechen und in sinniger, naiver Art kurz und lieblich ausgesprochen. Wollten wir Proben mittheilen, was uns besonders ansprach, so müßten wir Seite um Seite excerpiren. Woher der Dichter in der Jetztwelt, der da singt:

Rausche nur vorüber, Wind!
Wühl im Laub und knicke,
Während ich mein süßes Kind
An die Brust hier drücke!

Neſtle aus dem dunkeln Haar
Ihr die junge Roſe,
Wirf ſie ihr zu Füßen dar,
Während ich hier koſe!

Oder:

Der Blinde ſitzt im tiefen Thal
Und athmet Frühlingsluft,
Ihm bringt ein Hauch mit einem Mal
Des erſten Veilchens Duft.

Um es zu pflücken, ſteht er auf,
Sucht, bis die Nacht ſich naht,
Und ahnt nicht, daß in irrem Lauf
Sein Fuß es längſt zertrat.

Oder, oder, oder — wir bitten die Leſer nicht nach dieſen Proben zu urtheilen, denn vielleicht griffen wir unglücklich; es ſind noch viel ſchönere, glücklichere da, in denen ſich die ganze ſüße Gemüthswelt aus der Blüteperiode der Goethe'ſchen Liederpoeſie vergegenwärtigt. Freilich wenn man den allerliebſten „Bubenſonntag" mit dem fürchterlichen Gedicht „Der Prieſter" zuſammenhält, entdeckt man die finſtern Spuren, wohin eines Dichters Sinn verirren mag, und wenn wir in dem letzten Theil der Gedichte: „Ein Buch Sonette" — vortreffliche Sonette! — leſen:

Nein! öffne deine innerſten Organe
Und miſche dich im Leiden und Genießen
Mit allen Strömen, die vorüberfließen,
Dann dienſt du dir und dienſt dem höchſten Plane.

Und fürchte nicht, ſo in die Welt verſunken,
Dich ſelbſt und dein Ureig'nes zu verlieren:
Der Weg zu dir führt eben durch das Ganze!

ſo ſehen wir freilich, daß auch dieſer junge Dichter ſich mit ganzer Seele den großen Zeitfragen widmet. Aber

um so wunderbarer, daß er dabei so frisch und heiter wie ein Dichter aus der alten Zeit Sonne- und Wonne-, Scheide- und Meidelieder singen kann. Diese werden fortdauern, ich meine und hoffe es, wenn die Sturm- und Drangfragen längst als verwundene Momente eines Lebensprocesses zu den reponirten Acten gekommen sind. Wir machten es unsern Lesern zur Pflicht, sich nicht mit unsern Auszügen zu begnügen; Friedrich Hebbel ist ein Dichter, der gekannt, genossen zu werden verdient.

. . . . . W. Alexis.

8.

Blätter f. literarische Unterhaltung. Nr. 298 99. 25./26. October 1843. 8. 1193/96, 1197/98.

Genoveva. Tragödie in fünf Acten von Friedrich Hebbel. Hamburg, Hoffmann und Campe. 1843. 8. 1 Thlr.

Die Richtung unseres Zeitalters scheint der dramatischen Poesie nicht günstig zu sein. Wir leben im Zeitalter der Contemplation und der Discussion; die großen Charaktere offenbaren sich weniger in Thaten als in Buchstaben und Zahlen. Wir leben im Zeitalter des Friedens; unsere höchsten Interessen sind die Zollfrage, die Münzfrage, die Bergwerksfrage, die Colonisationsfrage, die Gefängnißfrage; die Eisenbahnen zeugen von dem friedlichen Verkehr, und die Dampfschiffe von der Blüthe des Commerzes; wir haben viel Zeit, Monumente zu errichten, Walhallas und Freiheitskämpferhallen zu begründen; die kirchlichen Differenzen werden in den Cabineten und auf den Schreibstühlen der Gelehrten und der Publicisten verfochten; wir sind zu zahm und zu gut geschult, um unter der Herrschaft großer und gewaltiger Leidenschaften zu stehen. Wir scheinen so etwas in idealistischer Richtung uns zu bewegen; darum gilt oft die gut zugestutzte Lüge mehr als die einfache Wahrheit, Redensarten mehr als Worte, Worte mehr als Thaten. Vielleicht hängt es mit dem Allen zusammen, daß auf der Bühne die französischen Lustspiele so viel

Beifall finden. Vor allem Fremden, namentlich vor dem Französischen hat man im voraus eine Art von Respect, wenigstens so lange man es noch nicht kennt; dagegen zweifelt man gar gern an der Tüchtigkeit namentlich deutscher Originaldichtungen, unser Publicum macht es jetzt wie Friedrich der Große damals: wie sollte denn Der und Der ein gutes Drama dichten! Dazu kommt: ist der Stoff eines Dramas aus der Geschichte unsers deutschen Volkes entlehnt, so schlägt es wenig ein, weil wir zu wenig mit der Geschichte unsers Volks — es ist schmählich zu sagen — bekannt sind. Ich erinnere an Raupach's „Hohenstaufen".[21]) Obwol manches Schöne, Poetische darin ist, so hat doch ein berliner Spaßvogel recht, wenn er auf die Raupach'schen „Hohenstaufen" den Vers anwendet:

O weh, so mußt' es ja verlaufen!
Das Glück war niemals mit den Hohenstaufen!

Doch Raupach hat mancherlei Antipathien erregt; ich wähle darum noch ein anderes Beispiel, und zwar den „Kaiser Otto"[22]) von Julius Mosen. Der Stoff ist doch poetisch; ein Dichter ist es auch, der ihn behandelte; aber wirkt das Drama auf das Volk? Nein. Und der allgemeinste Grund ist der, wir stehen nicht im Zusammenhange mit der Geschichte unsers Volks. Diese Zusammenhangslosigkeit wirkt sowohl auf den Dichter als auf das Publicum; auch der Dichter ist mehr Dichter, wenn er aus dem Volksbewußtsein herausdichtet. Als Beispiel dazu führe ich die griechischen Dramen und ihre ungeheuern Wirkungen an. Als die Nachricht von der Niederlage des Nicias nach Athen kam, spielte gerade, wie Plutarch erzählt, Hegemon seine „Gigantomachie"; das Volk, dieses bewegliche, politisch-regsame Volk von Athen, erfuhr die Nachricht, aber es wich nicht von seinen Sitzen, die Komödie mußte ausgespielt werden.

Ferner: Unser gegenwärtiges sociales Leben hat seine eigenthümlichen tragischen Momente; aber wo sind Die,

welche Sinn dafür haben? Liegt nicht in dieser unheilvollen sogenannten Macht der Verhältnisse, deren Despotie frühere Perioden gar nicht in der Weise kannten, ein echt tragisches Moment; ferner in dieser unbedingten Übermacht aller materiellen Interessen über die spirituellen, des Physischen über das Moralische, der Masse über den Einzelnen, liegt darin nicht etwas Tragisches? Gleicherweise darin, daß wir jetzt jedes Individuum auf einen Culminationspunkt von Bildung hinaufschrauben, während doch der Einzelne viel weniger als Einzelner denn in Masse in Betracht kommt; ja, wir lösen dem Geiste alle Fesseln des Denkens, des Philosophirens, der Religion, der Rede, und der ganze Mensch, das Leben selbst, schmachtet in der tiefsten Sclaverei der Geburts- und Standesvorrechte, bevorzugter Kasten im bürgerlichen Kleinleben wie im Staatshaushalt. Die Fonds, das Geld dominirt über alles geistige Gut und Interesse; wir haben so lange über unsere deutsche Gemüthstiefe selbst gewitzelt und jeden Lump ungestraft darüber witzeln lassen, daß das tiefere Interesse an den tragischen Momenten unsers Lebens ganz erloschen zu sein scheint. Ich nehme zum Beispiel ein Gutzkow'sches Drama, etwa „Welt und Herz" oder „Ein weißes Blatt"[23]) — geht einmal hin und fragt unser vornehmes und sich für vornehm haltendes Publicum, was es sagt: es spöttelt, es rümpft die Nase: eine Erzieherin aus „Welt und Herz", oder eine Beate aus „Ein weißes Blatt" sind gar keine Personen, die in der höhern Gesellschaft Zutritt haben würden, wenn sie kämen; also man hat für ihre Schicksale, für ihre Tendenzen, für ihre Conflicte keine Interessen; die allgemeine Verflachung geht so weit, daß man sich gar nicht einmal die Mühe nimmt, sich einem Gedanken darüber hinzugeben. Man hat oft darüber gespottet, wenn behauptet ist, daß wir arm an Stoff wären; allein nach Allem, was ich eben gesagt habe, wird man die Klage nicht unbegründet finden. Die großen historischen Charaktere und Situationen sind wirklich bedeutend ausgebeutet; und, was sehr schlimm

ist, einzelne verfehlte Productionen, unreife Versuche neuer dramatischer Dichter nehmen den nachkommenden den Credit. Ich führe Laube's „Monaldeschi“[24]) an; ja, und wenn Jemand Laube's Busenfreund ist, so wird er nicht sagen, daß das eine geniale Schöpfung sei. Ich führe ferner den „Karl von Bourbon“[25]) von Prutz an; das ist doch eins der undramatischsten Producte, die sich jemals auf die Bühne gedrängt haben, blos nach dem handwerksmäßigen Plane hergerichtet, daß jeder mitagirende Schauspieler auch eine Scene bekommen muß; allerdings hat in dem „Bourbon“ jeder Acteur seine Scene, und wenn der letzte die seine abgemacht hat, so ist das Stück aus. Solche Exercitien verlegen den wirklich dramatischen Dichtern den Weg gar sehr; zuerst beim Publicum, dessen Erwartungen durch vorhergegangenes Lob bedeutend erweckt sind; ferner bei den Künstlern selbst, denen die ungeheuere Arbeit des Studirens ihrer Rolle mit nichts als mit zweimaligem Durchfallen des Stücks gelohnt ist.

Man hat nun der dramatischen Poesie und Kunst dadurch neuerdings aufhelfen zu können gemeint, daß man die altgriechische Tragödie auf unsere deutsche Bühne brachte. Die Aufführung alter, namentlich römischer Komödien von Plautus und Terenz greift in die älteste Zeit der dramatischen Kunst in Deutschland zurück, wo dergleichen alljährlich von den Schülern der Gymnasien zur Darstellung gebracht wurden; in England, namentlich in der Schule zu Eton, geschieht es noch. Ob die dramatische Kunst dadurch etwas gewonnen habe, das heißt, ob ihr dadurch vorgearbeitet sei, wissen wir nicht; in Frankreich soll Talma auf diesem Wege zum Bewußtsein seines Talents gekommen sein. In Deutschland ist inzwischen das Interesse für die alte griechische Tragödie namentlich den Gelehrten geblieben; auf den Kathedern der Schulen und Universitäten erklärt man sie, ohne sie zu genießen; Tieck, der auch das Interesse für das altenglische Theater wieder erweckt hat, ist der Urheber des Gedankens, sie jetzt in Scene zu setzen. Aber das hat

seine große Schwierigkeit, zunächst für die Acteurs: der Schritt, den sie zur antiken Ruhe und Einfachheit zurückthun müssen, gelingt nicht Jedem; ferner: die Verbindung der Musik mit den Worten, namentlich mit dem Chor, ist so wenig bekannt; die Instrumente selbst, die Einrichtung des Orchesters, ja die Einrichtung der Scena, über das Alles lassen sich nur Vermuthungen aussprechen, sodaß wir, was auch Tieck, was auch Mendelssohn-Bartholdy, was auch die Künstler leisten mögen, doch nimmermehr das alte classische, sondern nur ein zurechtgemachtes neuantikes Drama haben. Dazu kommt noch die Schwierigkeit, eine Übersetzung auszuarbeiten, oder eine von den ältern zu wählen. Da hat man z. B. die vortreffliche Übersetzung des Äschylus von Droysen: aber wie schwer ist die zu sprechen und also wie schwer zu verstehen; diese langen Wörter, welche den griechischen Compositis nachgebildet sind, diese oft schwierigen Satzfügungen, an welche das Ohr und die Auffassungskraft unsers Publicums gar nicht gewöhnt ist — das Alles ist wirklich zu schwer zu überwinden. Die Versuche, die man mit der altgriechischen Tragödie gemacht hat, sind demnach eben nur Versuche geblieben, und haben, als etwas Einzelnes, Abgerissenes, kein Resultat geben können. Viel wichtiger ist, was in der neuesten Zeit einzelne deutsche Dichter versucht haben, und da steht Friedrich Hebbel in der Reihe der kühnsten und edelsten.

Die „Genoveva", die neueste Tragödie Friedrich Hebbel's, ist ganz und gar Tragödie im Sinne des Aristoteles. Aristoteles nämlich, der die Forderung aufstellte, daß der Geist sich immer mehr und mehr reinigen solle und befreien von den Begierden des Irdischen, behauptete, die Tragödie habe den Zweck, eine solche Befreiung oder Reinigung, *Καθαρσις*, hervorzubringen. Die Tragödie hat also nach der Aristotelischen Theorie einen durchaus moralischen Zweck; sie soll das Gemüth reinigen dadurch, daß sie Mitleid und Furcht erregt; Mitleid und Furcht sind ihm die Elemente des Tragischen. Dieses Mitleid

aber ist nicht blos das Gefühl des Leids beim Leid Anderer; das gewöhnliche Mitleid schlägt nur nieder; das Mitleid, von dem Aristoteles spricht, ist der tiefere Antheil an den Bestrebungen, Schicksalen, Tendenzen und Planen der handelnden Personen, es läßt uns in ihrer Beschränkung auch die unsere ahnen, und erhebt zugleich. In gleicher Weise ist die Furcht nicht blos das Gefühl der Bangigkeit, sondern es ist die Ahnung, das Voraussehen aller der Übel, des ganzen Misgeschicks, welches der Übermuth, der Frevelmuth, der Trotz, das Widerstreben gegen die Idee, treffen wird. Diese Aristotelischen Anfoderungen an die Tragödie erfüllt Hebbel's „Genoveva" durchaus; sie erregt Furcht und Mitleid und durch Beides reinigt sie das Gemüth. Allein dieser reinmoralische Gesichtspunkt kann unmöglich der richtige für die Beurtheilung der Tragödie sein, abgesehen davon, daß der Gegenstand der antiken Tragödie ja ein ganz anderer war, als der der modernen ist; in der antiken Tragödie herrscht vor das Familienrecht, das Recht des Volks, das Recht des Staats; in der modernen durchaus das Subjektive, die Religion, die Ehre, die Liebe. Darum kann auch der Maßstab zur Beurtheilung einer modernen Tragödie nicht von einem antiken Theoretiker hergenommen werden. Wenn man sagt, die Tragödie stelle einen Kampf der Freiheit mit der Nothwendigkeit dar, so ist auch diese Bestimmung ungenügend; denn, ist die Nothwendigkeit eine vernünftige, so muß derselben Jeder, der Held so gut wie der gewöhnliche Mann, sich unterordnen; ist aber die Nothwendigkeit eine fatalistische, so muß der Einzelne sich ergeben, oder sich zermalmen lassen. In der Hebbel'schen „Genoveva" ist auch Manches, was an die Macht des Fatums erinnert; doch man darf durch diesen Ausspruch nicht an einen von Müllner's poetischen Criminalfällen sich erinnern lassen; in der Dichtung Hebbel's lebt ganz entschieden ein poetischer Geist, derselbe poetische Geist, der sich schon in seiner „Judith" manifestirte, hier aber im Fort-

schritt erscheint, schon deswegen, weil der Stoff der „Genoveva“ ein deutscher ist.

Die Tragödie als solche stellt nicht eine Handlung, ein Ereigniß des gewöhnlichen Lebens dar, die Handlung der Tragödie muß einen erhabenen, großartigen Lebenszweck verfolgen. Der tragische Held muß als freier Mensch, als selbständiger Urheber seiner Handlungen erscheinen, er muß Repräsentant einer sittlichen Richtung, einer sittlichen Foderung sein. Diesem tragischen Helden muß ein Gegensatz gegenübertreten, und zwar ein erhabener, das heißt ein solcher, der ebenfalls eine sittliche Berechtigung enthält. Gerade in diesem Gegensatz zu der tragischen Person ist die antike Tragödie so groß. So tritt zum Beispiel in der „Antigone“ des Sophokles die Familienpflicht mit gleicher sittlicher Berechtigung der Pflicht für den Staat gegenüber; im Gegentheil ist es gar nicht in antikem Geist gedacht, wenn in Schiller's „Wallenstein“ die Heldenseele mit ihrem Drang nach Ruhm und Größe in Gegensatz steht zu Questenberg, welcher die Idee des Staats als gar zu untergeordnet, als nicht in gleich sittlichen Berechtigung, erscheinen läßt. Nun kommen die Gegensätze in der Tragödie natürlich in Kampf, und es entsteht eine Verletzung des Sittlichen, welche doch Ausgleichung verlangt: die Tragödie aber fodert eine poetische Auflösung, oder mit andern Worten, die sittlichen Ansprüche beider Gegensätze müssen sich in einem Höhern auflösen; so kann es geschehen, daß der Held der Tragödie äußerlich zu Grunde geht, erliegt, aber das Höhere, worin die Gegensätze sich auflösen, tritt entschieden hervor; zum Beispiel im Tode des Sokrates. Sokrates unterliegt, er stirbt, aber eine höhere Glorie umstrahlt ihn.

Was nun die Hebbel'sche „Genoveva“ betrifft, so mögen Einige behaupten, Genoveva trete viel zu wenig handelnd, viel zu wenig selbständig, viel zu wenig die Umstände beherrschend hervor, und sei also kein tragischer Mittelpunkt. Dagegen macht aber Ref. aufs entschiedenste

geltend, daß in der modernen Tragödie, ich kann auch sagen in der romantischen und in der christlichen Tragödie, der Held auch als Dulder erscheine; ein Beispiel dazu gibt Calderon in seinem „Standhaften Prinzen", eine Tragödie, deren sich Viele aus dem J. 1816 erinnern werden, wo sie in Berlin, freilich unter einiger Opposition, zur Aufführung kam. Und wenn nun auch der Dichter diese Analogie nicht für sich hätte, so muß jeder Unbefangene zugeben, Genoveva erscheint als Weib; ihre feste, unerschütterliche Treue zeigt sich hier nicht in Heldenthaten; aber in der tiefsten Intensität wird ihre Kraft erprobt, und wenn diese Figur in einiger Beziehung mehr episch als dramatisch gehalten ist, so erfodert das die ganze Idee der Genoveva. Der Golo ist kein Heros im gewöhnlichen Sinn des Worts; aber er wird gleich im Anfange als ein ungewöhnlicher Mensch eingeführt, als ein echter Ritter. Der Dichter zeigt in seinem Golo, wie die Liebe den Menschen zum Gott machen kann, wie sie aber auch, sobald sie in ihrem Gegenstande fehl greift, irrt, denselben Menschen, der durch sie ein Gott geworden wäre, zu einem Teufel macht, gegen den Satan selbst, mit seiner ganzen höllischen Rotte, ein elender Stümper ist. Die Partien der Tragödie, wo wir Golo im Kampf gegen sich selbst, gegen seine Leidenschaft sehen, sind von wunderbarer Schönheit und Wahrheit; dieses Fluten, dieses Brausen, dieses Schwanken und Sichzusammenraffen, diese Seligkeit und diese Höllenpein, dieser helle Blick und diese Verblendung, das ist Alles mit einer Wahrheit, mit einem Takt, mit einer Zartheit gehalten, daß jedes Herz einen Nachhall der Stürme, die er selbst bestanden hat, fühlt. Der Gemahl der Genoveva, Siegfried, ist durchaus Ritter; die kräftigsten Elemente vereinigen sich mit den zartesten; er zieht hinaus in Kampf und Tod fürs heilige Kreuz, und sein Herz ist daheim bei dem ihm betrauten Weibe. Wie tief er eins ist mit Genoveva, das fühlt man in der wunderbar schönen Abschiedsscene; und als er sich überzeugt zu haben glaubt von seines

Weibes Treulosigkeit, da dauert sein Leben zwar noch fort, aber er ist wie ein Gestorbener; es ist nicht mehr Graf Siegfried, der mit Genoveva so selig war, es ist sein bleicher Schatten, wie bei Homer die Schatten in der Unterwelt einhergehen, blutlos, kalt. Dieses Ende des Siegfried ist ebenso tief poetisch wie gewaltig erschütternd. Was nun die Auflösung betrifft, so erscheint nicht ein Höheres, worin sich alle Gegensätze und Widersprüche auflösen: der Dichter selbst scheint das in seinem etwas mysteriös gehaltenen Vorworte anzudeuten: er meint, selbst Golo's Ende solle den tragischen Donner nicht verstärken: Golo bestimmt sein eigenes Schicksal dahin:

Die Augen hier, die viel zu viel auf sie

[etc. Vers 3552 bis 3569[1].]

Genoveva wird sammt ihrem Kinde durch den Knecht Balthasar gerettet und flieht in den dunkelsten Wald. So ist der Schluß der Tragödie weniger dramatisch als episch: die Handlung verfließt, verläuft sich, aber sie wird nicht geschlossen. Daher tritt auch im Herzen des Lesers oder des Hörers keine Beruhigung ein: unser eigenes Leben, wenigstens unser Gefühlsleben, ist aus dem Gleichgewicht gehoben: wir haben mit gelitten, mit geduldet, aber wir kommen nicht zur Ruhe: wir können den rechten Ton in der Melodie des Lebens nicht gleich wiederfinden.

(Der Beschluß folgt.)

[Nr. 299.

Genoveva. Tragödie in fünf Acten von Friedrich Hebbel.

(Beschluß aus Nr. 298.)

Es ist eine oft ausgesprochene Bemerkung, daß der Dichter mit seinem Gedicht eins sei, weil der Dichter in sein Gedicht die kräftigsten Tropfen seines Herzbluts gießt: indeß der Dichter und sein Gedicht müssen doch auch geschieden werden. Der Dichter ist ein ganzer Mensch: das Gedicht, und wäre es noch so umfangreich, ist doch nur

ein Theil des Dichters. Darum kann in dem Gedicht einzelnes verfehlt, mangelhaft erscheinen, der Dichter ist dennoch wirklich und wahrhaftig Dichter, ein Berufener und kein Gemachter. So offenbart sich in Hebbel's „Genoveva" ein echt poetischer Geist, voll Erfindungskraft, voll Kraft zu poetischer Ausführung. Der Stoff dieser Tragödie liegt theilweise auf dem Gebiet des Phantastischen: das phantastische Colorit hat der Dichter gelassen und gegeben, wo es nöthig war; aber seine Menschen sind wirklich Menschen von Fleisch und Blut, mit denen wir denken, empfinden, trauern und jubeln. Die Figuren der Margaretha und der Katharina hätten wirklich unsern Dichter in die Gefahr bringen können, im Phantastischen zu weit zu gehen, den Boden der Wirklichkeit zu verlassen; aber er weiß sich geschickt und leicht über diese Gefahr hinzuhelfen. Von der Erfindungskraft des Dichters zeugt ferner die Scene des Ritters Tristan, welcher der Genoveva einen Brief vom Grafen Siegfried bringt. Dasselbe Lob verdient die Figur des tollen Klaus, der nicht blos eine zwischengeschobene Figur ist oder etwa nur dazu dient, das wüste Treiben der Dienerschaft in Siegfrieds Burg noch mehr zu veranschaulichen, sondern er ist nothwendig, weil durch sein Dazwischenkommen der Genoveva und ihrem Kinde das Leben erhalten wird. Und so zieht sich durch die ganze Dichtung diese glückliche und reiche Erfindungsgabe des Dichters, welche die an sich einfache Begebenheit mannichfach und schön ausstattet. Was die Ausführung betrifft, so zeigt sich auch darin des Dichters ungewöhnliche Begabung. Er hat einen glücklichen Griff darin, die Personen durch Schlaglichter zu charakterisiren; zum Beispiel als der Ritter Tristan die Genoveva, welcher er Botschaft von ihrem Gatten bringen soll, erblickt, sagt er:

> Ein deutsches Weib. Vor jedem Blick
> Aus eines Mannes Aug' wird sie aufs neu
> Zur Jungfrau, und verschließt sich in sich selbst!

Wie trefflich wird der alte Diener Drago gezeichnet, wenn Golo ihn fragt:

Wen liebst du wol am meisten?

Drago.

Immer den,
Für den ich just das Meiste thun kann.
[etc. Vers 1730 bis 1741.]

Auch die Ausführung kleiner Zwischenscenen ist so hübsch; z. B. in Strasburg, wo Graf Siegfried krank liegt, verliebt sich sein Edelknabe in ein schwarzäugiges Mädchen, und in dem Unmuth, daß er mit seinem Herrn fort soll, sagt er: „Ich wollt', er würde kränker als er war, damit er bliebe". Was den Dialog betrifft, so ist er durchweg aus der Situation heraus gebildet, er entfaltet sich aus der Gemüthslage, aus der Gemüthsbewegung, und ruht auf dem Charakter.

Durch Alles manifestirt Hebbel sich als dramatischer Dichter. Hebbel dichtet, er schreibt nicht Theaterstücke: Hebbel dichtet, weil er muß, nicht, weil er sein Drama auf den Brettern sehen will. Darin liegt der Unterschied zwischen Hebbel und, um den Ersten des Gegenparts zu nennen, Gutzkow. Gutzkow will durchaus bühnenrecht schreiben: er hat das Bühnenrechte studirt: wir hoffen aber von ihm, er treibt diese Concession nicht zu weit. Indeß man wäre entschieden im Irrthum, wenn man glaubte, Hebbel's Dichtungen wären nicht dramatisch. Sie sind es durch und durch: und in diesem Bewußtsein liegt die Kühnheit begründet, daß Hebbel nicht zum Theater hinabsteigen, sondern daß er dasselbe zu sich hinaufziehen will. Nur so ist eine Regeneration der dramatischen Kunst zu erwarten; diese Concessionen, welche man dem Schlendrian des Theaterherkommens, dem faden Geschmack des Publicums macht, drängen die dramatische Kunst in einen immer tiefern Abgrund. Nur wenn die dramatische Poesie sich frei und selbständig entfaltet, ist Hoffnung

zu einer Regeneration. Hebbel verdient die größte Theilnahme, weil er diese anzustreben scheint. Doch, wir wollten ja ein paar Belege dazu geben, daß Hebbel's Dichtungen wirklich dramatisch wären. Wir erinnern zum Belege dafür an den Anfang der „Judith" von Hebbel, an die Scenen zwischen Holofernes, dem Oberpriester, dem Hauptmann und den Gesandten der fremden Völker. Auch die Volksscenen in der „Judith" sind echt dramatisch; und was wäre großartiger, gewaltiger, als die Scene zwischen Mirza und Judith, als die Letztere aus des Holofernes Kammer tritt; wer darin nicht die größte dramatische Kraft und Wirkung erkennt und fühlt, der scheint uns durchaus unfähig, über dergleichen zu urtheilen. Kommen wir nun zur „Genoveva" zurück. Es ist wahr, was der Dichter in seinem Vorwort sagt, das Ganze schwankt zwischen That und Begebenheit. Dasselbe hatten wir schon, ehe es der Dichter aussprach, bei der „Judith" bemerkt; die Dichtung bekommt dadurch einen epischen Charakter, was auch in dem Vorworte, freilich nur sehr leise, doch aber angedeutet zu sein scheint. In dem Drama selbst ist Alles wunderbar schön individualisirt; das Ganze ist eine poetische Geschichte der Leidenschaft mit ihrer Sturmflut, mit ihrem Meeresleuchten, mit ihren Sonnenblicken; und Alles echt dramatisch; es ist nicht Decorationsmalerei mit groben Tinten und Klecksen, aber es ist auch nichts Verwischtes, Verblasenes darin; Alles menschlich, schön, plastisch. Wollten wir das Dramatische in den einzelnen Scenen nachweisen, so müßten wir mit der ersten beginnen und mit der letzten aufhören; muß ein Einzelnes herausgegriffen werden, so lese man (S. 95) die Scene, wo Golo die Genoveva um ihr Bild bittet, das sie für Siegfried hat malen lassen; welche schönen dramatischen Lichter, welches Schwanken und Hinüberschwanken mit steter Richtung auf einen Moment — wirklich das ist eine Scene, die wir den schönsten dramatischen Momenten unserer Classiker an die Seite setzen müssen.

Nach diesem Allen dürfen wir Friedrich Hebbel freudig begrüßen als Einen, an dessen Namen sich die gerechtesten und schönsten Hoffnungen für die dramatische Poesie und für die dramatische Kunst knüpfen. 29.

9.

Blätter für literarische Unterhaltung. 1. Januar 1851. Nr. 1. S. 7/8.

Hebbel und die Tragikomödie.

Wir haben mit Hebbel ein ernstes Wort zu sprechen. Als Hebbel zum ersten male mit der „Judith" auftrat, mit welchem Triumphe wurde er empfangen! Und doch hat er nur eine einzige That gethan, die den stolzen Hoffnungen entsprochen hat: er hat „Maria Magdalena" gedichtet. Seitdem erschienen von ihm mit Ausnahme des „Schnock", dessen Entstehung in eine frühere Zeit fällt, Nichts als lauter Ungeheuerlichkeiten. Jede jüngste Schöpfung ist immer widerlicher als die eben vorangegangene.

Die deutsche Kritik hat diesem wüsten Treiben des Dichters bisher zwar schaudernd, aber meist schweigsam zugesehen. Das war edel von ihr, denn es zeugt dafür, daß sie sich nur mit schmerzlicher Überwindung daran gewöhnen kann, eine so geniale Kraft wie Hebbel aufgeben zu müssen. Aber nunmehr wird es Pflicht, dies scheue Schweigen endlich einmal zu brechen. Gerade weil Hebbel der ursprünglichste Dichter der Gegenwart ist, wirkt sein Beispiel gefährlicher als jedes andere. Und die Gefahr ist um so größer, da Hebbel es sich seit Jahren in ärgerlichster Selbstüberhebung angelegen sein läßt, alle seine entsetzlichen Ausschweifungen und Fehlgriffe durch höchsteigene kritische Orakelsprüche zu neuen, bisher ungeahnten Bereicherungen und Entwicklungsnothwendigkeiten der Kunst selbst stempeln zu wollen.

Soeben hat Hebbel das vor einigen Jahren in der

„Novellenzeitung“ erschienene „Trauerspiel in Sicilien“ in einem neuen Abdruck veröffentlicht. Er beschwert sich darüber, daß man das Stück seines Titels halber meist für eine Tragödie genommen, obgleich jeder Vers in Ton und Färbung durchaus dieser Zumuthung widerspreche. Er belehrt uns, das Stück sei eine Tragikomödie, und gibt nicht undeutlich zu verstehen, daß er auch hier wieder eine ganz neue Gattung der Kunst entdeckt oder wenigstens eine bereits vorhandene erst zu ihrer einzig naturgemäßen und wahrhaft künstlerischen Form erhoben habe. Ja er fodert Rötscher in einem besondern Sendschreiben auf, die Theorie dieser neuen Kunstgattung festzustellen. Denn offenbar gebe es hier Etwas zu thun für den Kunstphilosophen.

Also wirklich? Eine neue Kunstgattung? Beeilen wir uns, dieser merkwürdigen Erscheinung auf den Grund zu gehen. Was ist ihre unterscheidende Eigenthümlichkeit? Wie stellt sie sich zu den bereits bekannten Kunstgattungen? Wie insbesondere zu derjenigen, die bisher mit dem Namen der Tragikomödie bezeichnet wurde?

Hebbel erzählt den Inhalt des Stücks mit kurzen Worten, indem er die Veranlassung erzählt, durch die diese Conception entstanden ist. Der Dichter traf in Neapel mit einem sicilischen Kaufmann zusammen, der noch ganz voll war von einem entsetzlichen Vorfall, der sich erst kürzlich in der Nähe von Palermo ereignet hatte. „Ein Mädchen flieht aus dem Hause ihres Vaters, um sich durch einen schon gewonnenen Geistlichen mit ihrem Geliebten verbinden zu lassen und so einer Zwangsehe zu entgehen. Sie erscheint zu früh auf dem für die Zusammenkunft bestimmten Platz und fällt zwei Gensdarmen in die Hände, die ihr erst den mitgenommenen Schmuck rauben und sie dann ermorden. Als der Geliebte nun kommt, werfen sie sich über ihn her, bestreichen ihn mit Blut, schleppen ihn vor den Podestà und klagen ihn der Mordthat an. Natürlich finden sie Glauben, und was am Beweise fehlt, das ersetzt ihr Schwur. Aber ein Bauer,

der sich vor ihnen mit gestohlenen Früchten auf einen Baum geflüchtet und Alles angesehen hat, ist ihnen gefolgt und entlarvt sie." Dies ist der furchtbare Vorwurf, der sich hier Scene für Scene vor unsern Augen abspielt, in unmusikalischen Versen, selbst ohne psychologisches Interesse. Denn außer den beiden Ermordeten sind alle Figuren, die im Stücke auftreten, die abgefeimtesten Schufte. Die Mörder sind Schufte, der Podestà ist ein Schuft, der Vater des Mädchens ist ein Schuft. Der einzige ehrenwerthe Charakter ist der Bauer, der oben auf dem Baum sitzt, weil er soeben Früchte gestohlen hat. Scheußlich!

Und Dies wird uns als Tragikomödie geboten. Was denkt sich der Dichter dabei? Gewiß ist, es ist weder eine Tragödie noch eine Komödie. Aber ist es deshalb eine Tragikomödie.

Hebbel begründet diese Bezeichnung in einer grüblerisch-wirren Vorrede auf folgende Weise:

„Ich fand diesen Vorfall so symbolisch, . . . [etc. bis: „. . . in dieser Form dramatisch vorgeführt werden". W. II. S. 379/80.]

Wie spitzfindig, aber auch wie sinnlos!

Eine blutige Katastrophe aus komischen Motiven entsprungen ist nicht tragikomisch; sie ist überhaupt undramatisch, schlechthin unkünstlerisch. Eine solche grausige Nachtscene mag vielleicht hier und da episodenartig im socialen Romane erlaubt sein; denn der Roman, die Welt in ihrer Totalität schildernd, hat Mittel den Schatten durch klärende Lichter aufzuhellen. Aber von der Bühne bleiben, solange Kunst Kunst ist, dergleichen Scheußlichkeiten jederzeit ausgeschlossen. Das Geheimniß der Hebbel'schen Tragikömodie ist die Criminalgeschichte. Und damit ist dieser neuen, mit so vielem Pomp angekündigten Kunstgattung ihr Urtheil gesprochen.

Traurig genug; aber wenn irgendwo, so kann man an Hebbel die Pathologie unserer Zeit studiren. Eine reiche, ursprüngliche Dichternatur, durch falsche Genieſucht zu carikirter Maßlosigkeit, ja zu fratzenhafter Häßlichkeit

aufgestachelt, — wahrlich eine solche Erscheinung wäre tragisch, wenn man nicht versucht sein sollte, nach Hebbel's eigenem Vorgange sie lieber tragikomisch zu nennen. Ich hoffe, bald wird die Zeit kommen, in der man es endlich einsieht, daß wie überall so auch in der Poesie Wahrheit und Einfachheit die goldenste Regel bleibt. **H. Hettner.**

10.

Blätter f. liter. Unt. 1851. 2. Bd. Nr. 130. 6. December. S. 1147 48. In: Das neueste deutsche Drama. Eine Übersicht. Dritter und letzter Artikel.

64. Ein Trauerspiel in Sicilien. Tragikomödie in einem Act. Von Friedrich Hebbel. Nebst einem Sendschreiben an H. T. Rötscher. Leipzig, Geibel. 1851. Lex.-8. 20 Ngr.

65. Julia. Ein Trauerspiel in drei Acten von Friedrich Hebbel. Leipzig, Weber. 1851. 8. 1 Thlr.

66. Der Rubin. Ein Märchen-Lustspiel in drei Acten von Friedrich Hebbel. Leipzig, Geibel. 1851. Lex.-8. 1 Thlr.

Wenn die Kritik schweigen dürfte, wo sie keine Aenderung und Bekehrung hoffen darf, so hätte dieselbe Hebbel gegenüber schon längst den Mund verschließen müssen. Kaum irgend einem Schriftsteller ist mit so allseitiger Anerkennung seiner hohen Begabung entgegengekommen worden: keinem einzigen aber auch hat die ästhetische Kritik so einstimmig dieselben Fehler und Schwächen vorgehalten. Gegen letztere Aussprüche der Kritik hat sich Hebbel mit zehnfachem Eisen gepanzert und erst noch in dem zweiten der vorliegenden Stücke spricht er in der „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers" im Tone persönlicher Gereiztheit gegen einen Mann, dessen Leistungen auf dem Felde der Literatur und Aesthetik doch einiges Verständniß der einschlagenden Materie präsumiren lassen und also

Hebbel wohl nachdenklich hätten machen können. Nicht also um Hebbel zu bekehren, sondern nur im Interesse der wahren Kunst muß die Kritik immer von neuem gegen die Hebbel'schen Excentricitäten Protest einlegen und zwar um so entschiedener, je gefährlicher das Beispiel eines dramatischen Talents, wie wir seit Schiller keins in Deutschland gehabt haben, auf Schwächere und Bestimmbarere wirken könnte.

Das „Trauerspiel in Sicilien" hätte ich gewünscht mit Stillschweigen übergehen zu können. Als ich dasselbe vor einigen Jahren bei einer Charakteristik Hebbel's in der „Allgemeinen Literaturzeitung" erwähnte, glaubte ich mich eines nähern Eingehens auf diese Tragikomödie, die mit der „Novellenzeitung" spurlos vorübergegangen war, umso mehr enthalten zu können, als der Dichter selbst es mit dem Abdruck in einer ephemern Zeitschrift aufgegeben zu haben schien. So glaubte ich damals: jetzt erscheint dasselbe in neuem Prachtgewand, und in der Vorrede verlangt Hebbel von Rötscher geradezu, „die Theorie der Gattung der es angehört festzustellen", richtiger gesagt dem Trauerspiel in Sicilien zu Liebe eine neue dramatische Gattung zu erfinden. Ob der vielgewandte Rötscher der Aufforderung durch Aufstellung jener Theorie „die Wissenschaft der Kunst mit einer neuen Abhandlung zu bereichern", nachgekommen ist oder noch nachkommen wird, weiß ich nicht; soviel aber steht mir fest daß ein Stück, von dem man mit Recht sagen könnte: „Man möchte vor Grausen erstarren, aber die Lachmuskeln zucken zugleich: man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, aber ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns Das gelingt" — es steht mir fest, sage ich, daß ein solches Stück weder eine Tragödie noch eine Komödie, noch eine Tragikomödie sein könnte, daß ein solches Stück überhaupt keinen künstlerischen, sondern einen gewöhnlich peinlichen Eindruck machen müßte. Was nun in specie das „Trauerspiel in Sicilien" betrifft, so scheint mir dieses Stück umsoweniger eine Tragikomödie zu sein, als es über

haupt weder tragisch noch komisch ist. Denn wie? Ein Mädchen, welches mit dem Geliebten fliehen will, kommt zu früh zu dem einsamen Stelldichein und wird von zwei Gensdarmen aus Habsucht ermordet. Der später hinzukommende Geliebte wird von den beiden Schuldigen als Mörder denuncirt und nur durch die Zwischenkunft und das Zeugniß eines Bauern, der vor den Gensdarmen geflüchtet während der That auf einem Baum gesessen, gerettet. Wo liegt hier das Tragische? Wo das Komische? „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit", sagt Hebbel, „in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar als barock, aber auch ebenso barock als furchtbar." Beiläufig gesagt: wenn $a = b$ ist, so braucht wol kaum größerer Deutlichkeit wegen hinzugesetzt zu werden, daß auch $b = a$ ist. Aber in der That, ich kann das Alles nicht finden. Eine niederträchtige Regierung, nichtswürdige Diener und ein diesen Factoren entsprechender öffentlicher Zustand — das Resultat wird sehr traurig sein, aber tragisch gewiß nicht. Und wo sollte gar die Komik herkommen? Eine Umkehrung der sittlichen Ordnung, des allgemeinen Rechtszustandes kann doch wol unter allen Umständen nicht Lachen erregen; sonst müßte jede Unsittlichkeit als Abweichung und theilweise Umkehrung des Sittengesetzes komisch sein. Kann nach diesem Allen der Plan des ganzen Stücks nicht gebilligt werden, so erscheinen die Charaktere noch verwerflicher. Zum Beweis führe ich nur die naive Angiolina an, deren Naivität, als sie ermordet wird: (sterbend) „Das ist ja schrecklich für Sebastian" — vielleicht das einzig Komische im ganzen Stück ist. Kleine Versehen sollen dabei ungerügt bleiben. So ist es z. B. auffallend, daß der Gensdarm, weil es zu finster ist, den Sebastian, den er für den Mörder ausgeben will, aus Versehen auf dem Rücken statt an den Händen blutig macht, während derselbe noch im Augenblick vorher alle einzelnen Stücke des Schmucks, den er Angiolina abnimmt, erkennen konnte, so-

wie es auch für den Bauer hell genug ist, sehr genau zu observiren. So wird der Versuch, den Anselmo gemacht, den Podesta tödten zu lassen, nachdem der nöthige Lärm darüber geschlagen ist, später gänzlich vergessen. Doch wie gesagt, ich will davon kein Aufheben machen.

Ueber die beiden andern Stücke kann ich kürzer sein. „Julia" ist ein Hebbel'sches Stück in des Worts verwegenster Bedeutung. Die seltsamsten, wenn auch mit genialer Consequenz gezeichneten Charaktere führen einen Hexentanz auf und gelangen zu einer Versöhnung, die schlimmer ist als die schreiendste Dissonanz. Und wenn nun diese Welt, die der Dichter mit raffinirter Selbstpeinigung sich selbst zur Qual erst geschaffen hat, durch und durch Nichts taugt, wenn kein Punkt bleibt, auf dem das innere Auge mit ästhetischem und sittlichem Wohlbehagen ausruhen kann: dann glaubt der Dichter Alles gethan zu haben, wenn er eine seiner Personen ausrufen läßt: „Wehe der Welt, daß Das möglich ist!"

„Der Rubin" endlich ist ein Märchen-Lustspiel im Geschmack des „Diamanten". Der Rubin enthält in sich eine schöne verzauberte Prinzessin, die erlöst wird, wenn der Besitzer des Rubins ihn von sich wirft. Ist das ein einfaches Märchen, so ist dasselbe — doch beinahe selbst für ein Märchen zu abgeschmackt: soll es aber, wie der „Diamant", einen allegorischen Sinn[2]") haben, so bekenne ich aufrichtig, daß ich glaube, es gibt heutzutage nützlichere Dinge zu thun als Charaden aufzugeben und zu lösen. Daß übrigens durch alle diese Stücke sich wiederum die Freude am Grassen und Widrigen, an Würmern, Leichen, an Bildern, wie (Julia S. 21) „Hab' ich denn nicht vortrefflichen Mist aus mir gemacht" hindurchzieht, versteht sich bei Hebbel's Zähigkeit in seinen Liebhabereien von selbst.

Hebbel möge uns die etwas bittere Sprache zugutehalten. Wir sagten oben, daß das deutsche Theater seit Schiller sich keines Talents zu erfreuen gehabt habe, welches dem Hebbel's gleichkäme. Und bei uns will ein solches Urtheil viel bedeuten, die wir Schiller nicht, wie

Hebbel thut, unter die Dramatiker zweiten Rangs rechnen. Es thut wehe, einen solchen Dichter seine Kräfte an Seltsamkeiten und Monstrositäten verlieren zu sehen.

A. Henneberger.

11.

Blätter für lit. Unterh. 1856. Nr. 35. 28. August. S. 639—640. [In: Dramatische Bücherschau.]

1. Gyges und sein Ring. Tragödie in fünf Acten von Friedrich Hebbel. Wien, Tendler und Comp. 1856. 8. 1 Thlr. 6 Ngr.

[Kurze Inhaltsangabe; dann folgt:]

Es sind in diesem neuesten Drama Hebbel's all die bekannten glänzenden Tugenden seiner Muse verwerthet — die eiserne dramatische Consequenz, die imponirende Plastik der Charaktere, die Gedrungenheit der Handlung u. s. w. — ja es ist die edle Keuschheit und Reinheit, die Hoheit, mit welcher der ganze so äußerst bedenkliche und delicate Stoff behandelt ist, ebenso anerkennend hervorzuheben als die Enthaltsamkeit von seelenquälerischen, grauen- und abscheuerregenden Schildereien, mit welchen Hebbel früher so verschwenderisch umging; allein freuen kann man sich trotz alle Dem über dieses neueste Product des vielleicht genialsten deutschen Dramatikers der Gegenwart in keiner Weise; denn was ist mit diesem Drama im Gebiete des menschlich Schönen und Großen — und dies allein ist doch wol das Reich der Tragödie — auch nur irgend an wirklich Bedeutsamem erreicht? Kann ein Stoff wie der vorliegende wahrhaft erschüttern, wahrhaft erheben? Ist nicht der ominöse Ring der eigentliche Held dieses Dramas, dem edle und gute Menschen zum Opfer fallen?[27]) Zwar sagt Hebbel in seinem hexametrischen Motto das Gegentheil von seiner Dichtung: der Regenbogen, den er über sein Bild gespannt habe, solle nur leuchten, nicht eine Brücke des Schicksals sein, welches einzig der mensch-

lichen Brust entsteige. Aber hätte Kandaules das Medium des Rings nicht gehabt, er wäre auf den crassen Einfall, sein Weib in solchem Augenblicke fremdem Auge bloßzustellen, gar nicht gerathen, und so ist denn doch dieser Ring recht eigentlich das Schicksal dieser Tragödie, welches nicht aus der Seele der handelnden Personen, sondern aus einem blinden Ungefähr hervorquillt. Und dann: dies ganze Trauerspiel dreht sich doch eigentlich um eine bloße Form, um ein Aeußerliches. Wäre Rhodope weniger bedeutend angelegt, fände sie ihr ganzes Wesen weniger geistig und seelisch durchdrungen von dem bis zum Aeußersten gesteigerten Gefühle der Züchtigkeit und weiblichen Ehre, so könnte man ihr diese Vergötterung eines bloßen Symbols zugute halten; so aber, wo sie als eine außerordentliche, wahrhaft hohe Erscheinung gekennzeichnet ist, konnte ihr das Gerechtwerden vor der Formel nicht genügen, sondern mußte sie die Vernichtung ihrer weiblichen Ehre als qualvolles Bewußtsein mit hinübernehmen in den Tod, es sei denn, daß sie sich auf geistige und menschliche, nicht auf so rein, wir möchten sagen altjüdische Weise dieser Pein entledigte. Hebbel hatte im „Michel Angelo", vor allem in der „Agnes Bernauerin" einen so entschiedenen Ansatz zur Emancipation aus seiner alten Welt der Caprice gemacht — dieser Ring des Gyges ist nicht nur für Kandaules und Rhodope, er ist auch für ihn ein verderbliches Geschenk gewesen, dessen er sich sobald als möglich entledigen möge. Hebbel hat sich wahrlich über die Stimmung des deutschen Publicums seiner Production gegenüber nicht zu beklagen; es könnte aber ein Tag kommen, wo seine Launen die glänzende Gestalt, in welcher er sie zu bannen weiß, übersehen lassen und die allgemeine Bewunderung sich von ihm wendet; die „Agnes Bernauerin" wird nicht vergessen werden, denn sie ist warme, pulsirende Menschheit und Deutschheit, von dem fremden, unheimlich strahlenden „Ring des Gyges" nimmt höchstens die Kritik[28]) und der specielle Freundeskreis des Autors Notiz. Hebbel aber — wir rufen es ihm geradezu ent-

gegen — versündigt sich an seinem Genius wie an der deutschen Nation, wenn er, statt für die letztere zu arbeiten und zu schaffen, seinen literarischen Launen die schönsten Jahre seiner dichterischen Schöpferkraft opfert. 19.

. . . . .

12.

Blätter f. lit. Unterh. 1856. Nr. 40. 1. Okt. S. 727—729. [In: Novellenliteratur.]

1. Erzählungen und Novellen von Friedrich Hebbel. Pesth, Heckenast. 1855. 16. 20 Ngr.

..... [Einleitende Bemerkungen über die Novelle im allgemeinen.]

Zuerst begegnet uns ein Dichter, dem selbst seine Gegner einräumen müssen, daß er sich überall in seiner ganzen unverkennbaren Eigenthümlichkeit gibt, daß das alte Wort: Ex ungue leonem! auf ihn volle Anwendung findet, den Dramatiker Friedrich Hebbel. Ueberall, nicht blos in seinen gewaltigen Dramen, auch in seinen Novellen und Gedichten schüttelt ein Löwe die Mähne; es ist etwas Großartiges, Mächtiges, Kräftiges in diesem Talent, aber etwas Einförmiges, Monotones. Die Physiognomie des Löwen und seine großen Gesten ermüden auf die Länge und in seinen „kühnen Griffen" liegt etwas Bedrohliches. Ein solcher Poet, der in der Tragödie das Gigantische liebt, wird in der heitern Gattung auf das Burleske gerathen, und Glück genug für ihn, wenn sich nicht Beides in der „Tragikomödie" zur Unzeit vermischt. Auch in den kleinen „Erzählungen und Novellen" sehen wir überall die Riesenfaust, die aus dem Gewölk „bedeutender Intentionen" ins menschliche Leben hinabgreift; wir hören das Göttergelächter der „romantischen Ironie" und hinterdrein den lärmenden Eifer geschäftiger Interpreten, welche dafür sorgen, daß ja kein Bausteinchen vom Hebbel'schen Ruhmestempel verloren gehe. „Wenn

die Könige bau'n, haben die Kärrner zu thun!" Was hat Hebbel damit gewollt? fragen alsbald Kuh und Genossen und legen „aus" und „unter" nach Herzenslust, und unter ihrem kritischen Mikroskop wird der Frosch zum Elefanten. In der That gefällt uns Hebbel oft besser, wo er wenig oder gar nichts „gewollt" hat, sondern seinem Dithmarscher knorrigen Humor in Hogarth'schen Skizzen die Zügel schießen läßt, als wo wir aus dem Gewirre abenteuerlicher oder gar wiederwärtiger und geschmackverletzender Ereignisse irgend eine tiefe „Intention" hervorschimmern sehen, welche alsdann jene geistigen Geburtshelfer mit den Zangen gewaltthätiger Interpretation herumdrehen und an das Tageslicht fördern. Wir wollen dem Dichter selbst damit nicht zu nahe treten und ihn nicht für den Chorus seiner Bewunderer verantwortlich machen; wir wollen zugeben, daß Hebbel selten dichtet ohne den Leitstern einer Intention; aber wir müssen demnach behaupten, daß diese „Intentionen" nicht immer so bedeutend sind, wie man uns einreden will, und daß der Dichter oft, um eine solche „Intention" uns anschaulich zu machen, die Ereignisse selbst auf den Kopf stellt, oder so barockes Zeug zusammensucht, daß jeder harmonische Eindruck verloren geht und unsere Phantasie nicht anmuthig beschäftigt, sondern verletzt wird.

Gleich die erste Erzählung „Matteo" ist eine kleine Theodicee, wenigstens nach der Absicht des Dichters, der am Schlusse von seinem Helden sagt: „Er söhnte sich mit der ewigen Macht, die den Reif, innerhalb dessen ein menschliches Dasein sich bewegt, wol zuweilen zerbricht, aber ihn doch auch zur rechten Zeit wieder zusammenfügt, in seinem Herzen einigermaßen wieder aus." Matteo, ein junger Genueser, lebte glücklich in beschränkter Lage; man trug ihm allerlei Verrichtungen auf, da er sich durch seine Dienstbeflissenheit und sein stilles, bescheidenes Wesen angenehm zu machen wußte. Da befallen ihn eines Tages die bösartigsten Blattern; seine Züge werden ein häßliches Geflecht von Narben und Pusteln. Dies wendet alle

Gemüther von ihm ab: man trägt ihm keine Dienste mehr auf: er befindet sich in einer hoffnungslosen Lage und geht damit um, ein Bravo zu werden. Durch eine Verknüpfung zufälliger Abenteuer, die gut erfunden sind, aber wol zu tragisch und gewaltthätig für den harmlosen Grundgedanken der Erzählung, wird er zuletzt, gerade durch seine Häßlichkeit empfohlen, der Diener eines auf seine Frau mit Grund eifersüchtigen Ehemannes. Das ganze ist eine ansprechende Humoreske, die indeß leider durch die Ausführung in das Gebiet der Tragikomödie hinübergreift und das Tragische wie das Komische durch unklare Mischung gleichzeitig um seine Wirkung bringt. Das ist ein Rest der alten Romantik, die in Hebbel noch immer spukt, und der selige Geheime Hofrath Tieck hätte mit seinem feinsten Lächeln die „Ironie" begrüßt, die Hebbel in diese Erzählung „hineingeheimnißt". Die Othelloscenen zwischen Mann und Frau an der Leiche des ermordeten Signor Barbarucci, der ganze Apparat des Schrecklichen und Gräßlichen, der Vater, der sein Kind mit dem Kopf dröhnend „gegen die harte Wand" wirft — das sind Alles zu stark aufgetragene Schlagschatten für das Lebensbild des blatternarbigen Matteo.

Dies Kind kommt doch mit dem Leben davon! Schlechter aber ergeht es dem Kinde des Bauern Andreas in der Novelle „Die Kuh", das der Vater ebenfalls an die Wand wirft, das aber „laut- und leblos mit geborstenem Schädel und verspritztem Gehirn" am Boden liegt. Schon die Wiederholung desselben abstoßenden Motivs in zwei Erzählungen eines kleinen Bändchens zeugt von der eigenthümlichen Vorliebe unsers Autors für crasse Bilder. „Die Kuh" ist von Anfang bis zu Ende eine barocke Tragödie, welche auch den Tiefsinn ihres Namensvetters herausgefordert hat. Hören wir den Inhalt dieser Dorfgeschichte und ihrer concentrirten Gräuel! Sie beginnt mit einem köstlichen Genrebild. Wir sehen den Bauer Andreas, wie er am Sonntag „zum neunten Male" ein kleines Häuflein Thalerscheine zählt. Jeder dieser Scheine

hat für ihn ein besonderes Leben; er erkennt jeden einzelnen an einem Tintenfleck oder sonstigen Merkmal; er kennt die Biographie eines jeden und weiß, wo und wie er sich ihn erworben hat. Für dies mühsam erworbene Geld soll nun heute endlich die langersehnte „Kuh" gekauft werden; ja sie ist schon unterwegs: Bauer Andreas glaubt schon bisweilen ihr Gebrüll zu hören. Neben ihm spielt sein Kind, ein munteres braunes Knäblein von drittehalb bis drei Jahren. Der Vater verbrennt an einem Talglicht, das er vor sich brennen hat, das Papier, in das die Scheine eingewickelt waren, um seine Pfeife anzuzünden, und geht voll Ungeduld hinaus, um, an den Thürpfosten gelehnt, der kommenden Kuh entgegenzusehen. Das Kind, das an dem Schauspiel des brennenden Papiers Vergnügen gefunden, beschäftigt sich inzwischen damit, die Kassenscheine des Vaters mit einem naiven Auto da Fe zu verbrennen, und hält eben den letzten an das Licht, als Andreas hereintritt. Nun geschieht das Schreckliche! Der Vater tödtet den Knaben, dann sich selbst, indem er sich, als er das Gebrüll der Kuh hört, auf dem Dachstuhl erhängt. Seine Frau Geesche und der spindeldürre Hans erscheinen nun mit der Kuh. Die Mutter bleibt entsetzt mit einem jähen Schrei an der Leiche des Kindes liegen:

Hans verlor die Besinnung nun völlig . . .

etc. W. VIII, 249, 1—250,2.

Soll man hierbei nun lachen oder weinen oder, insofern man dies möglich machen könnte, Beides gleichzeitig thun? Das Schreckliche ist hier höchst drollig und possirlich geschildert; dies scheint uns nicht die Art und Weise, in welcher große Humoristen der Tragödie des Lebens einen ironischen Schein abgewinnen. Es ist dies vielmehr die schlechte Ironie der Romantiker, welche Ernst und Scherz in ein buntes Possenspiel zusammenrinnen läßt und hinterdrein mit vornehmem Behagen ausruft: „Car tel est notre plaisir!" Wir überlassen es dem Leser, ob er in die Bewunderung des großen Meisters Hebbel miteinstimmen

will, ob er die Erfindung dieser Novelle für geistvoll und reich an erhabener Weltironie hält, oder gar für eine sociale Tragödie, in welcher sich der Fluch des Mammons recht sichtlich offenbart, oder für eine Schicksalstragödie, in welcher die Kuh die Rolle der Ahnfrau übernimmt und die Opfer massenhafter daliegen als im „Vierundzwanzigsten Februar", wir überlassen es ihm, ob er in der Ausführung die Fülle schlagender humoristischer Züge, die dem Leben abgelauscht sind, rühmen will, oder ob er es überhaupt vorzieht, diese ganze Gattung der Tragikomödie in dramatischer und novellistischer Form zu verwerfen.

Weit besser behagt uns „Eine Nacht im Jägerhause", eine Novelle, in welcher das Schreckliche, ahnungsvoll Schauerliche der alten Gespenster- und Räuberromane, als auf blos subjectiver Täuschung beruhend, sich in allgemein verständlicher Weise ins Komische auflöst. Die eigentlichen Humoresken: „Herr Haidvogel und seine Familie", „Paul's merkwürdigste Nacht" und „Der Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd", erinnern an Jean Paul's „Feldprediger Schmelzle" und sind die Perlen der kleinen Sammlung, indem Hebbel ein Meister ist in der Darstellung drolliger Züge, die unter seinen Händen zu buntester Fülle aufblühen. Er schlägt irgendeine Taste des menschlichen Gemüths mit großem Nachdruck an und trillert auf ihr dann in kunstfertigster Weise. Umsomehr ist zu bedauern, daß der Dichter so oft von den Voraussetzungen der romantischen Schule auszugehen scheint, welche die Reinheit des ästhetischen Eindrucks durch die Unangemessenheit der Darstellung zum Inhalt und durch eine, man könnte sagen „chemische" Vermischung des Tragischen und Komischen, deren Resultat nur ein vergängliches, explodirendes Leuchtgas ist, trüben.

. . . . . **Rudolf Gottschall.**

13.

Die Grenzboten. Ztschr. f. Politik und Lit., red. v. J. Kuranda. 1847. 6. Jahrgang. S. 501—513.

Friedrich Hebbel.

Judith 1840. — Genoveva 1842. — Maria Magdalena 1844. — Der Diamant 1847.

Unsere Zeit ist nicht so reich an wahren Poeten, daß die Kritik nicht eifrigst nach jedem Goldkorn in der Spreu stöbern sollte. Fühlen wir uns einmal erquickt von dem Hauch des Genius, der aus einer Dichtung unmittelbar in die Seele weht, so verdrießt es uns, wenn uns wie aus einer Douche das kalte Wasser der Reflexion überströmt und uns das süße Gefühl der Bewunderung verkümmern will. Und wahrlich, thäte es Noth, gegen den Unverstand des Publikums die ursprüngliche Kraft, die grandiose Naturwahrheit jenes Dichters zu vertreten, der den entnervenden Reflexionen eines blasirten Zeitalters einmal wieder das Bild ganzer Menschen entgegenhält, so würde ich der Letzte sein, an einer Erscheinung zu mäkeln, die mich selbst in meinem Innersten ergriffen hat. Aber die Kritik hat darin jetzt ihre Schuldigkeit gethan: die Bedeutung Hebbel's, seine groß gedachte Charakteristik im Gegensatz gegen die marklosen Phantasiegestalten seiner meisten Nebenbuhler, ist hinreichend gewürdigt, und ich darf es jetzt vor meinem Gewissen verantworten, wenn ich dem Dichter zurufe: Du bist auf einem Abwege, von dem man noch nicht gewiß weiß, wohin er führen kann.

In der Vorrede zu Maria Magdalena lese ich folgende Stelle: „Für Rechenfehler ist Jedermann verantwortlich; dem Dichter dagegen muß man verzeihen, wenn er es nicht trifft, er hat keine Wahl, er hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk hervorbringen will oder nicht, denn das einmal Lebendiggewordene läßt sich nicht zurück verdauen, es läßt sich nicht wieder in Blut verwandeln, sondern muß in freier Selbstständigkeit hervortreten, und

eine unterdrückte oder unmögliche geistige Entbindung kann eben so gut wie eine leibliche, die Vernichtung, sei es nun durch den Tod oder durch den Wahnsinn nach sich ziehen. Man denke an Lenz, an Hölderlin, an Grabbe."

Ich muß gestehen, daß mich der nämliche Gedanke durchfröstelte, als ich das neueste Werk des Dichters las.[29]) Hebbel ist zwar ein größerer Dichter, aber ein Geistesverwandter von Lenz, von Hölderlin, von Grabbe (ich möchte noch Kleist hinzufügen), und je tiefer er fühlt, desto gefährlicher ist es mit seinen eigenen Phantasien zu spielen. Wenn einige Modeschriftsteller mit der unheimlichen Nacht des Geistes tändeln, so will das nicht viel sagen, sie sind zu oberflächlich, um ihre Schrecken innerlich zu empfinden; aber in dem wahren Dichter schlummert ein Dämon, den er vorsichtig behandeln muß, um Meister über ihn zu bleiben.

Man pflegt es dem Dichter als eine Verirrung auszulegen, wenn er sich neben seiner schöpferischen Thätigkeit auch in weitgehende Reflexionen vertieft; man hat es namentlich seit dem Vorgang der Romantiker Schiller vorgeworfen, er habe die natürliche Schärfe seines Gesichts durch die Brille der Reflexion abgestumpft. An so etwas kann nur derjenige glauben, dem als das Höchste des Menschen dieses Unbewußte, Unklare und Trübe in der Tiefe der Seele erscheint, was an sich nie verständlich wird, der den Genius wie ein wunderbar in den Naturzusammenhang einbrechendes, übernatürliches Licht ansieht, von dem man nicht weiß, woher es kommt und wohin es geht. Wer aber Geist und Natur in ihrer Einheit begreift, wird den echten Gedanken auch als eine Quelle der echten Poesie verehren. In unserer Zeit liegt das Geld nicht mehr auf dem Rasen verstreut, es wird nicht durch Beschwörungen, nicht durch die Wünschelruthe gehoben; mit Fleiß und Wissenschaft muß man in die Tiefe der Erde nachgraben, um sich seines Scheins zu erfreuen.

Darum wollen wir über die Reflexionen, mit denen Hebbel seine poetischen Erzeugnisse begleitet, keineswegs leichtfertig hinweggehen, wie es manche legitime Kritiker

gethan, abgeschreckt von der Unbehilflichkeit jener Reflexionen und ihrer scheinbar logischen Verwirrung. Hebbel will nicht ein Tagesdichter sein, er will nicht blos für den unmittelbaren Bedarf der Bühne scharrwerken, er will das Anrecht der Poesie auf ein neues Gebiet bethätigen. Bei der Tiefe dieses Dichters müssen selbst seine Irrthümer lehrreich sein.

„Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf Nichts als auf Sittlichkeit und Nothwendigkeit, die identisch sind, stützen, und also den äußern Haken, an dem sie zum Theil bis jetzt befestigt waren, gegen den innern Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen . . . . Diesen welthistorischen Prozeß . . hat die Philosophie, zersetzend und auflösend, vorbereitet . . und die Kunst hat die Aufgabe, in großen, gewaltigen Bildern zu zeigen, wie die . . erstarrten, aber durch die letzte große Geschichtsbewegung entfesselten Elemente, durcheinander fluthend und sich gegenseitig bekämpfend, die neue Form der Menschheit erzeugen.“ — Eine Ansicht, die ich unbedingt theile, was auch die romantische Theorie der Tendenzlosigkeit, die sich selbst in einem Kritiker der philosophischen Schule gegen Hebbel ausgesprochen hat, dagegen einwenden mag. Hebbel zeigt sogar im Einzelnen, daß er — theoretisch — ein richtiges Bewußtsein darüber hat, indem er an den Wahlverwandtschaften (wie an Calderon) tadelt, daß der Dichter die sittliche Bestimmung als fest voraussetzt, die er eben in ihrem Prozeß veranschaulichen soll: an Faust, daß er die Geburtswehen der um eine Form ringenden Menschheit, aus Unfähigkeit, sie in ihrer Totalität zu fassen, endlich zu bloßen Krankheitsmomenten eines Individuums herabdrückt. Wenn er dann hinzusetzt: „Nur wo ein Problem vorliegt, hat eine Kunst etwas zu schaffen: wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich

in eurem Geist das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wieder findet, da ergreift es! wenn ihr das Fieber nicht heilen könnt, ohne euch mit dem Fieber einzulassen:" so kann die Kritik diesen Maaßstab des Urtheils unbedingt adoptiren, und eben daran — des Dichters Leistungen verurtheilen.

Denn was sind es für Probleme, die unser Dichter stellt? Eben jene anonymen, individuellen Krankheitsgeschichten, die nicht dem historischen Gebiet, sondern dem pathologischen angehören. Wenn Gutzkow sich in die Seele eines Nero zu träumen, oder wenn er das Problem zu lösen sucht, wie ein Dalai Lama die Welt auffassen mag, so ist das eine Aufgabe, die mit dem großen Gange des Weltgeistes nichts zu schaffen hat. Es ist, als wenn Einer bei der Pfeife Tabak sich den Kopf darüber zerbricht: wie mögen doch die Leute im Monde aussehen, oder was für Gefühle mag einer haben, der lebendig begraben ist u. dergl. Und leider muß ich erklären, daß die ethischen Probleme, die Hebbel sich stellt, in keiner Weise eine größere Dignität in Anspruch nehmen können.

Worin liegt, Alles in Allem genommen, das Große und Anerkennenswerthe unsers Dichters? Darin, daß er sich nicht auf diese halben Wesen einläßt, die heute dieß, morgen jenes wollen, sondern ganze Charaktere koncipirt, die unbedingt in Eine Leidenschaft, in Eine Gemüthsrichtung aufgehen, wenn diese auch Wahnsinn ist. Aber eben daß sie in der Regel Wahnsinn, wenigstens Krankheit ist, das entreißt ihm wieder den Kranz der echten Poesie, der nur da erworben wird, wo Maaß ist. Man mißverstehe mich nicht, ich weiß wohl, daß jede Leidenschaft eine Krankheit ist, aber es gibt eine gesunde Krankheit, die den Körper allerdings unter Lebensgefahr wieder herstellt, und ein unnatürliches Siechthum, dem Kraftmenschen eben so gut unterliegen können als Schwächlinge. Ich erinnere an Klinger's Stücke aus der Sturm- und Drangperiode, z. B. die Zwillinge, an Grabbe und ähnliche Kraftgenies; die Helden haben alle die Tobsucht,

sie rasen, fluchen, lärmen, morden, aber das alles ist ihnen nicht natürlich, sie sind nur betrunken: der Rausch jedoch gehört nur in die Posse, nicht in die Tragödie.

Und nun folge man den Sprüngen, in welchen Hebbel einige seiner Hauptcharaktere entwickelt, und sage, ob das Natur oder Rausch ist. Der ausgeführteste Starkgeist ist sein Golo in der Genoveva. Noch ein halber Knabe, nur gewohnt an Pferde, Lanzen und Schwerter, wird er von seinem Herrn, der in einen Kreuzzug zieht, zur Hut seiner Gemahlin zurückgelassen. Golo hat diese bisher immer als eine Heilige betrachtet, jetzt sieht er zum ersten Male in der Abschiedsscene, daß sie ein Weib ist und lieben kann; seine Begierde wird entzündet, aber das Gebot der Tugend spricht noch in ihm: um diese zu erhalten, gebraucht er ein sonderbares Mittel: er klettert auf eine schwindelnde Höhe, wo es unmöglich scheint, das Gleichgewicht zu behalten, und erklärt, wenn er hier nicht den Hals bräche, lege er es so aus, daß Gott ihn zu einem Schurken machen wolle. Ein ander Mal fordert er Genoveva auf, ihm ein Wort zu sagen, so wolle er sich selbst erstechen. Genoveva hält ihn zurück. Nun, ruft er, bist du mein! Und ob der Heiland selbst sich stellen wollte zwischen dich und mich, zu seinen sieben Wunden geb' ich ihm die achte! — Durch eine böse Hexe wird er verleitet, sie durch Schmach und Noth zu versuchen; er zeiht sie des Ehebruchs, wirft sie in's Gefängniß, und tritt hier vor sie, einen Brief an ihren Gemahl in der Hand, worin er sein Verbrechen bekennt, und einen Giftbecher: laß mich diesen Giftbecher trinken, ruft er ihr zu, so ist das Papier dein. Sie schaudert, gießt aber das Gift aus; darauf läßt er die Henker hereinkommen, die sie ermorden sollen. — — Das sind nur einzelne Beispiele, in ähnlichen Sprüngen aber geht er stets aus einem Extrem in das andere. Es ist sehr richtig, daß die Zeit der erwachenden Pubertät für solche fieberhaften Einfälle mehr als irgend eine andere geeignet ist; aber eben darum gehört sie nicht in's Drama, weil

sie mit der Sittlichkeit nichts zu thun hat. Der Dichter hat das Recht, die Leidenschaft in ihrer fürchterlichsten Gewalt darzustellen, aber er muß eine innere Nothwendigkeit zeigen; so sehr wir das Hinreißende, das Dämonische dieses Rausches bewundern, den der Dichter mit seinem Helden theilt, so fühlt man sich doch bei jedem neuen Zug gedrungen zu sagen: er hätte eben so gut etwas anders thun können; man wird jeden Augenblick überrascht und bestürzt, und dieser ewige Wechsel der Anspannung ermüdet endlich eben so sehr, wie das unausgesetzte Träumen in der Tieck'schen Genoveva, in welcher sich die Charaktere in Blumendüfte und Volkslieder-Reminiscenzen auflösen. Die Ueberspannung der Stärke schläfert eben so ein, wie das fortgesetzte Siechthum der sittlichen Ohnmacht.

In der Judith ist es eben so; Holofernes, ein Wüstling an der Spitze einer Mongolenschaar, ohne irgend eine sittliche Idee, ohne äußern Widerstand, springt von einer Laune zur andern, er läßt die Menschen bald pfählen, bald schinden, bald erweist er ihnen Gnade; wenn er nicht von der Judith ermordet wäre, so hätte das noch lange so fortgehen können: sein Untergang hat keine innere Nothwendigkeit, seine Geschichte kein immanentes Gesetz, und seine mystischen Reflexionen über Gottheit und Menschheit, sind dem barbarischen Zeitalter so widersprechend als möglich, dienen nur dazu, seine Gelüste noch widerlicher zu machen.

Ich muß nun freilich gestehen, daß all' diese Verirrungen das Gepräge eines großen Talents tragen; daß die dämonische Gluth des Hasses mit eben so sinnlicher Wahrheit uns vor die Seele geführt wird, als das schmeichelnde Geflüster der Liebe. Außer Lessing und Kleist kenne ich keinen deutschen Dramatiker, dessen Zeichnung so scharf und bestimmt ausgeführt, mit solcher unerbittlichen Härte festgehalten wäre. Hebbel hat sogar vor jenen den Vorzug, daß seine Dichtungen auch den musikalischen Reiz nicht entbehren, den poetischen Duft, der jene harten

Formen dem Gemüth näher führt. Die Abschiedsscene zwischen Siegfried und Genoveva ist eins der reizendsten Bilder, welche die deutsche Poesie hervorgebracht hat, so wie Meister Anton eine der kühnsten Conceptionen, die überhaupt ein Poet gewagt. Aber überall steht er an dem schmalen Rande, der genialen Geist vom Unsinn scheidet, und sein Tritt ist nicht sicher genug, wir schweben beständig in der Furcht, er werde hinübergleiten.

Judith, die Heldin seines Erstlingswerks, ist eine große Seele, die das Bedürfniß hat zu lieben, anzubeten, aber nur was dieser Anbetung würdig ist; die aber auch zugleich das dämonische Gelüst in sich trägt, das man den schwangern Weibern nachsagt, den Drang ihrer Seele im Zerstören zu befriedigen. Diesen Drang ahnte ihr verstorbener Mann in ihr, als er sie in der Hochzeitsnacht nicht berührte; Asmodi, das bittere Gespenst, hauchte ihn mit seinem Schauder an, und er vernahm in den Tiefen seines Herzens: dieses Weib zerreißt, was es liebt, mordet, wenn seine Wollust rege wird. Ihre beiden Ideale werden ihr erfüllt: ein Mann erscheint, den sie der Anbetung würdig findet, und eine That wird ihr vorgestellt, in der sie ihre Heldenseele geltend machen kann: die Befreiung ihres Vaterlands von einem Tyrannen. Um so glühender muß diese Idee sie ergreifen, da sich dieser Heroismus im Zerstören äußern darf. Der Conflict ist nun dieser: den Mann, der ihr unter allen Sterblichen zuerst das Gefühl der Anbetung einflößt, soll sie tödten; um ihn tödten zu können, muß sie sich ihm Preis geben, muß sich ihm in der verächtlichen Form einer Buhlerin darstellen. Sie gibt sich ihm Preis, aber nicht blos, wie sie gedacht, um ihn zu fangen, sondern aus Wollust; sie mordet ihn, aber nicht aus Patriotismus, sondern aus Wuth, von ihm verachtet zu sein, noch zitternd von der Brunst des thierischen Genusses. — Ein psychischer Cloak, der eines Fr. Soulié würdig wäre, den aber, als nothwendiges, welthistorisches Uebergangsmoment der einen Form des

Geistes in die andere darzustellen, einen krankhaften Seelenzustand verräth.

Wo ist ferner der sittliche Conflict in der Genoveva? Es scheint, als sollte er nicht in den einzelnen Charakteren liegen, sondern in der ganzen Zeit; als sei die Menschheit überhaupt in eine große Schuld verfallen, die nun der Einzelne büßen müsse. Darauf deutet Hebbel in der kurzen Vorrede hin: darauf scheint der Plan des Ganzen angelegt, der uns Judenverfolgungen, Kreuzzug-Details, Hexensabbate und dergleichen vorführt, ohne daß es ersichtlich wäre, wie durch sie die Handlung gefördert wird. Golo sagt:

Ich wollte, daß dein Fluch
Die Welt zersprengte! Nicht zum zweite Male wird
Sie Gott erschaffen, nur sein Mitleid hält
Sie noch zusammen mit dem blut'gen Kitt,
Den ihm vom Kreuz herunter bot sein Sohn.
Mich schaudert's, denn mir ist, als wär' ich nur
Ein Wurm in meinem Körper, der verfault.

Ja das letzte Resultat scheint auch darauf hinauszukommen. Siegfried sagt:

Ich strafe niemals einen Menschen mehr,
Seit ich in's Innre der Natur geschaut.
Auch sie, wenn sie noch lebte, stürbe nicht.
Was ist ein Wort! Der Hauch von einem Hauch!
Sie war das schönste Zifferblatt der Welt,
Und ihre Schuld, der schwarze Weiser, still
Durch das verborgne Triebrad fort gerückt,
Und rasch von Mittag auf die Mitternacht
Zusteuernd, die den Kreislauf schließen soll.

Und welches ist diese Zeit, deren Weiser die Schuld des Einzelnen sein soll? Der Dichter sagt, „die poetische". Das kann doch nur heißen: die allgemein menschliche, die ideale, die jedes Volk und jedes Jahrhundert versteht, so lange es überhaupt denken und fühlen kann. Dagegen

lehnt sich nun freilich jener Teufelsspuk und jene Judenverfolgung auf, die in dem Stück vorkommen, und man wird wohl sagen müssen, es sei ein Jahrhundert gemeint, in welchem die Sittlichkeit noch ein äußerlich Gegebenes war, nicht ein innerlich Vermitteltes, in welcher die Leidenschaft um so brausender aus dem Quelle des unheiligen Gemüths hervorschäumte, je enger und fester der künstliche Wall der Autorität sie einschränkte. Das kann also unser Zeitalter nicht sein, während die Art der Leidenschaft, wie sie Golo erfaßte, zu jeder Zeit erscheinen kann. Ich begehre eines Andern Weib, sie widersteht mir, ich suche sie zu verderben. Dieser Conflict ist, trotz des äußern Apparats, ein zufälliger, subjectiver; und es bedarf weder eine Judenverfolgung noch eine Geisterbeschwörung, um ihn zu motiviren. Soll nun etwa das sittliche Gesetz, an welchem Golo untergeht, also das siebente [?] Gebot, als ein aufzuhebendes dargestellt werden, wie es Hebbel in Goethe's Wahlverwandtschaften gewünscht hat? wir finden darüber keine Andeutung; im Gegentheil ist die Ehe Siegfried's und Genoveva's eine wahrhaft sittliche, und Golo bleibt ein Verbrecher vor jedem Richterstuhl.

Hebbel's drittes Stück Maria Magdalena ist offenbar das einheitlichste Drama, was er geliefert hat, vielleicht sein Maximum. Es hat schon äußerlich den großen Vorzug, daß es nicht in einer poetischen, d. h. eingebildeten, unklaren und unbestimmten Zeit spielt, sondern in der Gegenwart, in der Beschränktheit des kleinbürgerlichen Familienlebens, das der Dichter kennt und darum auch darzustellen vermag. Hier scheint nun allerdings die Tendenz vorzuwalten, diese verhärteten Ehrbegriffe als das Abscheuliche darzustellen, an dem das frei Natürliche widerrechtlich zu Grunde geht. Es scheint aber auch nur so, denn das, woran jene beschränkte Sittlichkeit Anstoß nimmt, ist eben das Widersinnige, das Unnatürliche, diese bodenlose Willkür der Stimmung, der Reflexion, die der strengen Zucht bedarf, um gebrochen, nöthigenfalls ausgerottet zu werden. Maria Magdalena glaubt von ihrem

Geliebten vernachlässigt zu sein; im Aerger darüber gibt sie ihre Jungfräulichkeit einem Andern Preis, den sie nicht liebt, ja den sie seiner ganzen Anlage nach verachten muß. Wird dieser Act etwa dadurch sittlicher, daß sie während desselben eiskalt bleibt? Daß sie darauf rechnet, jener Andere werde sie heirathen? Daß sie endlich, damit ihr Vater sich nicht wegen ihrer Schande den Hals abschneiden darf, in einen Brunnen springt! Was ist das für eine abscheuliche Welt, in die wir versetzt werden! Der Vater, ein polternder Alter im modernen Gewande, erlebt in ein Paar Tagen den Schmerz, daß sein Sohn als Dieb angeschuldigt wird, daß seine Frau darüber der Schlag rührt, daß die Tochter von ihrem Bräutigam im Stich gelassen wird, daß sie sich endlich ersäuft; er muß fühlen, daß er sie selber zu diesem Schritt durch seine Drohungen gedrängt hat, und was ist seine erste Empfindung, als er von ihrem Tod benachrichtigt wird? „Hoffentlich hat man nicht gesehen, daß sie sich selbst getödtet hat, dann bleibt mir die Schande erspart!“ Ich muß gestehen, daß mir einem solchen Vater gegenüber die naive Niederträchtigkeit eines Leonhard noch wie ein sittliches Ideal vorkommt.

Da ist alles Reflexion! alles erfunden! Hebbel ist bei aller Macht seiner Phantasie im eigentlichsten Grund seiner Schöpfung ein Verstandesdichter wie Lessing, aber ohne dessen kritischen Tact. Seine Sprache fließt nicht den natürlichen Lauf des Gefühls, das sich selber vergessen muß — sie ist antithetisch, zerbröckelt; überall scheint es, als habe der Dichter erst einen Charakter in abstracto sich erdacht, und frage sich nun in jedem bestimmten Fall: wie muß dieser sich ausdrücken? Seine Probleme kommen nicht aus dem Herzen, sie kommen aus einer durch die Reflexion befleckten Phantasie. Es ist möglich, daß es Frauenzimmer gibt, die eine That begehen, wie Maria Magdalena; daß es Väter gibt, die, wenn der Würgeengel des Todes ihre ganze Familie hinwegrafft, ähnliche Bemerkungen zu machen im Stande

sind; die dann, um sich ein Relief zu geben, hinzusetzen: Ich verstehe die Welt nicht mehr! Aber was hat die Poesie mit solchen Mißgeburten zu thun! Wenn der Dichter mit raffinirter Wollust sich selber einen wunderbar verwickelten psychischen Knoten knüpft, und ihn dann zerhaut, weil er ihn nicht auflösen kann, so schaudern wir, aber wir werden nicht erschüttert, obgleich die meisterhafte, grandiose Ausführung dieses häßlichen Problems eines Shakespeare würdig wäre. Es ist ebenso wie mit der Ermordung der Emilie Galotti; wenn die Heldin nicht sicher genug ist, der Verführung nicht zu erliegen, und doch die Unkeuschheit für eine Todsünde ansieht, so bleibt ihr freilich nichts anders übrig, als sich allenfalls mit einer Haarnadel zu erstechen; und wenn Maria Magdalena — aber wozu das häßliche Bild noch einmal wiederholen!

Seit Shakespeare ist die Poesie in die Tiefen der Subjectivität hinabgestiegen, er hat die sittlichen Conflicte in das Innere des Menschen verlegt. Aber diese inneren Kämpfe mußten jedes unbefangene Herz erschüttern, weil sie einfach waren, weil die bloße Willkür, das bloße Schwangerschafts-Gelüst dem Adel seiner Phantasie fern blieb. Die neuern Dichter aber brechen die Spitze des Witzes, weil sie dieselbe bis in's Unsichtbare schärfen; sie werden komisch, weil sie zu schrecklich sind. Hamlet oder Kleopatra und Richard III. sind die Vorbilder der modernen Poesie, der romanisirte, mit Somnambulismus und sozialem Weltschmerz gesättigte Hamlet spukt wie ein bleiches Gespenst in der Hälfte der deutschen und französischen Belletristik. — „Die Welt ist aus den Fugen! Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten kam!“ Und so siecht die Jugend an dieser unausgesetzten Selbstbefleckung und wähnt sich groß, nur weil sie gelernt hat, daß nicht alles so ist, wie es sein sollte! — Die kräftigern, ich möchte sagen burschikosen Geister dagegen lehnen sich an die dämonischen Figuren Shakespeare's: Judith ist eine romantisirte Kleopatra, die Buhlerin mit Mondsucht und Weltschmerz, Holofernes ein Richard III.,

der den Feuerbach studirt hat. Mir wird unheimlich in dieser trüben Mischung entgegengesetzter Elemente; gebt uns die lüsterne Hetäre, das königliche Weib voll Frechheit und Blutdurst, aber macht die Venus nicht zur Libitina! bringt nicht die Religion hinein! Es ist wahr, daß man eine innere Verwandtschaft herausfinden kann, aber die Poesie wäre die schlimmste Gabe der Götter, wenn sie es sich zur Aufgabe setzte, die übelriechenden Elemente der Verwesung, welche die Menschen mit Erde überschütten, wieder an die freie Luft heranzuziehen. Sie scheint es sich in der That jetzt als Problem gestellt zu haben, den Würmern zu folgen in ihrer unterirdischen Thätigkeit, wenn sie an dem faulenden Leichnam nagen, dem Arzt in sein Laboratorium oder gar in die geheimen Gemächer eines Bordells — oder — — „doch begehre der Mensch nimmer zu schauen, was die Götter gnädig bedecken mit Nacht und Grauen!"

Dieses fieberhafte Zucken der Wollust, wie es nun nicht allein in dem Blut, sondern in dem Hirn der Poeten kocht, wurde dadurch etwas gemäßigt, daß in neuerer Zeit die dramatische Kunst wieder eine Richtung auf die Bühne nahm. Die Tragödie sollte ihrer ursprünglichen Bedeutung wiedergegeben werden, die Menge unmittelbar hinzureißen. Ganz richtig sagt Hebbel: „Eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb." Um so mehr mußte es befremden, als Hebbel in seinem neuesten Werk wieder der Bühne entsagte und sich in einer allegorischen Vorrede darüber erklärte: er habe dem Bestreben einer unmittelbaren Wirksamkeit so viel von den edleren Schätzen seines Geistes opfern müssen, daß er endlich ganz waffenlos in das Allerheiligste der Poesie einkehren müßte, wenn er nicht seine Opfer zurücknähme. —

Der „Diamant", Hebbel's neuestes Werk, ist also nicht mit Rücksicht auf die Bühne geschrieben, und es ist denn

auch eine wunderliche Composition daraus geworden. Da dieses Stück weniger bekannt ist als die frühern, so will ich hier seinen Inhalt angeben. [Folgt kurze Inhaltsangabe.]

Das ist der Inhalt des Lustspiels. Und nun die Moral? Sie wird handgreiflich genug hingestellt. Als man nämlich dem Prinzen die Erscheinung erklärt: „Der arme kranke Soldat hat sich in den königlichen Garten zu schleichen gewußt, er ist vor die einsame Prinzessin hingetreten und hat sie mit stummen Geberden um ein Almosen angefleht. Die Prinzessin, in der Dämmerungsstunde tief in ihre Phantasien versenkt, hat in dem Verstümmelten den Geist, dessen Erscheinung sie täglich in fieberhafter Erregtheit entgegensah, zu erblicken geglaubt und ihm den Diamant, den er ihr abzufordern schien, mit Entsetzen zugeworfen; dann ist sie, im innersten Grunde ihres Daseins erschüttert, bewußtlos zurückgesunken und der Mensch hat sich stillschweigend entfernt;" so antwortet dieser:

„So ist's! so muß es sein! denn nur so wird der Wahnsinn vollkommen. O Welt, Welt! bist du denn etwas Anderes als die hohle Blase, die das Nichts emportrieb, da es sich fröstelnd zum ersten Mal schüttelte? Schau' mir nicht so starr in's Gesicht, ich könnte dir jetzt den Kopf herunterschlagen und mir einbilden, das geschehe blos in der Einbildung. Nein! Nein! Da schafft die Natur ein Wesen, das keinen Fehler hat als den, daß es zu vollkommen ist, daß es der Welt nicht bedarf und all' sein Leben aus sich selbst, aus der unergründlichen Tiefe seines Ich hervorspinnt, und diesem Wesen tritt eine Fratze, ein lächerliches Zerrbild seines eignen Todestraums in den Weg und vor der Fratze muß es vergehen." —

La vida es sueño sagt der Katholik, und in der reflektirten Gespensterwelt der Romantik wird daraus: Die Welt ist ein Narrenhaus. Aus diesem Gedanken

kann man wohl ein Tieck'sches Mährchen, einen blonden Egbert hervorspinnen, wo der blonde Egbert einen Freund hat, den er erstickt, der sich dann in seine Geliebte, dann in einen andern Ritter, in seine Mutter, in ein Vöglein verwandelt, das immer singt: Waldeinsamkeit! wie liegt so weit, was mich erfreut, Waldeinsamkeit! bis der blonde Egbert darüber verrückt wird, aber nie ein wirkliches Drama. Jener Plan ist eben eine solche Verkehrtheit als Immermann's Idee, die Langeweile des Zeitalters durch die Langeweile seines Buches zu schildern.

Man könnte jene Aeußerung vielleicht für den Fiebertraum eines Verliebten halten, aber im Prolog wiederholt sie sich noch einmal in einer Vision des Dichters:

Ich seh' an einem Edelstein . . .

[etc. W. I. Vers 153 bis 158, 161, 162 bis 165, 167 bis 178, 211 bis 220.]

Das ist dieselbe Stimmung, welche die romantische Schule Weltironie nannte, dieß bewußtlose Bewußtsein des universellen Schwindels, in dem das Festeste gleich dem ewig Wechselnden in träumerischer Flüchtigkeit uns umwirbelt. Eine solche phantastische Welt kann nur, wie im Sommernachtstraum, durch Heiterkeit, Witz, Humor und ein üppiges Spiel der Phantasie genießbar werden; alles Eigenschaften, von denen man bei Hebbel keine Spur findet. Selbst die Späße trägt er mit einer frostigen Leichenbittermiene vor. Man denke an Shakespeare's As you like it; hier gehen auch die Empfindsamen und die Narren unmittelbar neben einander, aber wie in einer Maskerade, um sich einander zu verspotten und irre zu führen; in Hebbel's Diamant hingegen ist es mit der Mondsucht der Prinzessin eben so bitterer Ernst, als mit dem groben Cynismus der komischen Personen; mir wenigstens kommt es etwas übelriechend vor, fünf Acte hindurch das Prinzip der phantastischen Welt im Mastdarm eines Juden zu suchen und den Durchfall als Vermittler der Rolle zu beschwören.

Einzelne plastisch vortreffliche Aeußerungen finden sich auch hier; aber sie sind gemacht wie das ganze Stück. So als der Schließer, wie er den Juden ermorden will, sich künstlich in Aufregung setzt, sich selber Ohrfeigen gibt und dem Juden alle möglichen injuriösen Gedanken suppeditirt; als der Bauer, von dem man erklärt, er könne nicht lügen, darüber aufgebracht wird, und rasch erzählt: „Es klopft Jemand. Nun? ist es wahr? — seht ihr, daß ich lügen kann?“ u. s. w.

Es ist klar, daß dieses seltsame Lustspiel in jeder Beziehung als ein Rückschritt aus der bestimmten Welt, die der Dichter in der Magdalena seiner Poesie erobert, in die wüste Nacht der Romantik genannt werden muß.

Hebbel steht, wie es scheint, auf dem Scheidewege, in einer höchst gefährlichen Stellung. Wenn er den bösen Dämon in seinem Innern, diese dunkle Macht, die ihn selber treibt, wie seine Helden, überwindet, so wird er aus der Hand des Volkes den Kranz empfangen, den jetzt sein überreiztes Gefühl vergebens an sich zu reißen sucht. Nur die gemäßigte, gesetzlich gebändigte Kraft bleibt Kraft; der zügellose Ungestüm führt zur Ohnmacht.

Vis consili expers mole ruit sua:
Vim temperatam Di quoque provehunt
In majus: idem odere vires
Omne nefas animo moventes.[30])

J. S.

14.

Die Grenzboten. Zeitschr. f. Politik u. Lit., red. v. Gustav Freytag und Julian Schmidt. 1850. 9. Jahrg. II. Sem. II. Band. S. 721—733.

Friedrich Hebbel.

Der Rubin. Ein Mährchen-Lustspiel in 3 Aufzügen. — Ein Trauerspiel in Sicilien. Tragicomödie in 1 Aufzuge. — 1851, Leipzig, Geibel.

Seit der Recension, welche ich vor drei Jahren über Hebbel schrieb (Grenzboten 1847, Heft 25), hat sich das Material zu seiner Beurtheilung nicht unbeträchtlich vermehrt. Außer einer Reihe von Gedichten, kleinen Novellen, politischen, ästhetischen, orthographischen Abhandlungen (z. B. über die tiefere Bedeutung des Semikolons), und den oben angeführten zwei Theaterstücken, sind noch zwei größere Dramen: „Julia“ und „Herodes und Mariamne“ erschienen, zum Theil auf der Bühne, und ein kleines Stück: „Der Moloch“. — Wenn es auch zunächst nur meine Absicht ist, jene beiden Dramen genauer zu erörtern, so muß ich dabei doch auch auf die Gesammtthätigkeit des Dichters Rücksicht nehmen.

Jene frühere Kritik hatte den Fehler, daß sie unter dem ersten, unmittelbaren Eindruck einer mächtigen, aber incommensurablen, widerspruchsvollen Natur geschrieben war, und daher mehr pathologisch als analytisch verfuhr; daß sie voreilig jene Anarchie des Werkes in die Seele des Dichters legte. — Bei ruhigerem Nachdenken, wenn man die Art des Producirens aufmerksamer belauscht, verliert sich Manches von dem Schrecken, den jene Natur einflößt, aber freilich auch Manches von der Macht des Eindrucks.

Hebbel's Fehler gehen mit seinen Verdiensten Hand in Hand, und zwar so, daß, wenn ich die einen aufzähle, die anderen implicite darin schon enthalten sind.

Einmal. In der Zeichnung seiner Charaktere läßt er sich niemals, weder durch Nachgiebigkeit gegen das Publicum, noch durch eigene Bonhommie, verführen, von dem ursprünglichen Plane abzugehen; er behauptet eine unerbittliche Consequenz, und man wird jeden Einfall, jede Empfindung, jede Handlung, die er von ihnen darstellt, mit dem beabsichtigten Grundton ihres Charakters in eine directe Verbindung bringen können. Dies ist ein großes Verdienst, und um so anerkennenswerther, je seltener es ist in einer Zeit, wo die Reflexion alle Bestimmtheit so zersetzt und zerfressen hat, daß die meisten poetischen

Figuren, nach dem Bilde ihrer Urheber, in der Form von Mollusken auftreten. — Was von den Charakteren gilt, ist auch von der Handlung zu sagen; Hebbel würde in der Erfindung und Durchführung der Fabel, der Anekdote, sich lieber der Barbarei zeihen lassen, als der kleinsten liebenswürdigen Schwäche.

Zweitens. Er versteht, was ein wesentliches Erforderniß des dramatischen Dichters ist, das Fieber der Leidenschaft mit einer Virtuosität, einer hinreißenden Gewalt zu schildern, daß sie unter den jetzt lebenden Dichtern nirgend, vielleicht unter allen deutschen Dichtern überhaupt nicht ihres Gleichen findet. Ich führe nur die Scene an, in welcher Holofernes der Judith Gewalt anthut, inclusive des Vorspiels (der Schauder ihres Gemahls in der Hochzeitsnacht) und der Nachwirkungen (der Mord des Holofernes und die darauf folgende Stimmung der Heldin bis zum Schluß). Die Schilderung wird vielleicht empören, aber sie wird hinreißen. — Ebenso die Reihenfolge der Empfindungen Klara's in der Maria Magdalena. — Hebbel hat scharf genug beobachtet, und die Saiten seines Innern vibriren lebhaft genug, daß ihm dieses Fieber im Detail aufgeht. Dieses Detail zeigt aber deutlicher als eine weitaussehende Intention die dramatische Begabung. Ich möchte ihn darin mit der Rachel[31]) vergleichen, die z. B. in der Scene der Horatier[32]) von dem ersten Auftreten des Valerius mit der Nachricht von dem Ausgang der Schlacht bis zu ihrem Tod so viel Hebbel ist, als ein Schauspieler mit dem Dichter überhaupt Verwandtschaft haben kann. Beiläufig, würde sie eben darum Hebbel's Stücke unter keiner Bedingung spielen, weil die Production des Dichters ihre eigene Schöpfungskraft einengt, wie sie auch Victor Hugo verschmäht, der wenigstens in der Intention, ungewöhnliche Leidenschaften zu detailliren, wenn auch keineswegs in der Sicherheit der Ausführung, mit Hebbel verglichen werden kann, und dafür mit besonderer Vorliebe die nach einem allgemeinen Schema hingeworfenen Charakterskizzen Corneille's, Racine's, Ponsard's zu beleben

und zu galvanisiren strebt. — Es zeigt sich diese Kraft auch in den wilden Sprüngen, die Golo's Leidenschaft macht, aber nicht mehr rein, weil ein Moment, auf das ich nachher komme, darin schon das Uebergewicht hat: das Moment der Willkür, des unklaren Verhältnisses zwischen Wesen und Erscheinung, Motiv und Action; — das Moment des Wahnsinns. — Hebbel verkennt vollständig sein Talent, wenn er in den meisten seiner neuern Stücke sich in Stoffen bewegt, die eine detaillirte Entfaltung der Leidenschaft nicht zulassen. Oder vielmehr: die Art, wie ihm die Leidenschaft aufgeht, treibt in ihrer Consequenz zu Combinationen, die keine Detaillirung mehr zulassen, weil sie wesenlos sind. Doch davon später.

Drittens. Hebbel geht von einer hohen Auffassung der Kunst aus; er hat darüber, wie über die einzelnen Aufgaben, die er sich gesetzt hat, sehr ernsthafte Reflexionen angestellt, die nicht immer richtig sind, nicht einmal immer klar, die aber, wie namentlich seine Vorrede zur Maria Magdalena, zu fruchtbarem Nachdenken anregen. Die Ansicht, welche er in seiner Vorrede von der höheren Bedeutung des Drama's überhaupt, und insbesondere von der sittlichen Tendenz unserer Zeit ausgesprochen hat*), ist in der That der Gordische Knoten, in welchem sich alle Bestrebungen der modernen Wissenschaft und Kunst begegnen. — Wenn trotzdem in der Aufgabe, welche sich die Poesie auf Grund dieser Tendenz stellt, wie nachher zu erörtern, etwas Irriges und selbst Krankhaftes liegt, so ist das nicht in der Anwendung des Nachdenkens, der Reflexion, der Philosophie auf die poetische Production überhaupt zu suchen, denn nur in einer naiven Zeit ge-

*) „Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie . . . den äußern Haken, an dem sie bis jetzt zum Theil befestigt waren, gegen den innern Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen." — Die Philosophie nennt das: Aufhebung der Transcendenz.

nügt die lebhafte Schilderung, das natürliche Gefühl u. s. w.; wo die Reflexion so tief in alle Adern und Nerven des Volks eingedrungen ist, wie bei uns, muß der Dichter, der die Zeit wahrhaft hinreißen, der sie nicht blos als Curiosität amüsiren will, an Tiefe der Bildung, an Macht des Gedankens ihr ebenso überlegen sein, als in dem, was überhaupt den Dichter macht, an Gestaltungskraft.

— Wenn ich diese Vorzüge, deren Bedeutung durch die nachfolgende Analyse keineswegs abgeschwächt werden soll, zusammenfasse, so würden sie zu seinen am meisten hervortretenden Untugenden in folgendes Verhältniß treten. — Sie sind entsprungen, nicht, oder wenigstens nicht blos aus einer natürlichen Freude am Schaffen, sondern aus einer bewußten Reaction gegen eine verkehrte Richtung der Zeit, und diese Reaction, die wie alle Absicht, wo man sie herausfühlt, verstimmen muß, treibt den Dichter, der in seiner Seele kein Maaß findet, über die Grenzen der Kunst, der Schönheit, der Wahrheit hinaus, endlich — wie alle Extreme sich berühren — gerade in die Richtung, die er bekämpft, hinein. — Das ist nun im Einzelnen nachzuweisen. Ich bleibe, der Uebersicht wegen, bei der vorher angenommenen Eintheilung.

Zuerst also über die Art, wie der Dichter seine Gestalten, seine Fabeln concipirt. Ich habe vorher rühmend die Consequenz anerkannt, mit welcher er die ursprüngliche Anlage festhält; ich muß aber hinzusetzen: diese Consequenz ist im strengsten Sinn des Worts eine gemachte. Hebbel ist aus gerechter Opposition gegen die Unbestimmtheiten, Schwankungen und Trivialitäten der geistreichen Zerflossenheit, die er in dem Gebährden der meisten gleichzeitigen poetischen Figuren, namentlich aus der Schule des jungen Deutschland wahrnahm, in das entgegengesetzte Extrem getrieben. Er führt den Entschluß, seine Personen nichts Anderes sprechen und thun zu lassen, als was ihre Eigenthümlichkeit an's Licht setzen kann, und diese Eigenthümlichkeit durch alle Mittel aus ihnen herauszuforciren, mit einem Eifer und einer Gewissenhaftigkeit durch, die etwas

Aengstliches hat: er läßt sie nichts sprechen, als Epigramme, und zwingt dadurch selbst seine Sprache in barocke, unbehilfliche, zuweilen geradezu unverständliche Formen. Das imponirt, so lange man die Methode nicht weg hat. Aber eine Sammlung von Epigrammen nach einer bestimmten, gleichen Richtung hin macht noch keinen organischen, lebensfähigen Charakter: ebensowenig wie man die Caricaturen La Bruyère's Charakter nennen kann. La Bruyère ist aber sein direktes Vorbild; an zwei kleinen Stücken: der Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd (1837, in Engländer's Salon) und: Herr Haidvogel (in Ruge's poetischen Bildern) kann man das ganz genau verfolgen, nur daß noch die Sprache und Ideenassociation Jean Paul's sehr bedeutend mit einwirkt. — Nepomuk Schlägel ist ein schwarzgalliger Charakter, der den ganzen Tag nach Stoff ausgeht, sich über alle Welt zu ärgern, und diesen Stoff in den scheinbar am wenigsten dazu geeigneten Veranlassungen findet. Dieses Thema wird in endlosen Variationen abgespielt, die ebenso halsbrechend und barock sind, als die des Virtuosen Ernst über den Carneval von Venedig. Z. B. „Der Stelzfuß, der eben pfeifend vorüber stapft, gibt ihm zu einem Fluche Grund genug, denn er denkt: es wäre die Frage, ob Du ein hölzernes Bein bezahlen könntest, wenn Du, wie der da, das fleischerne einbüßtest. Aber als er einmal vom Lande einen Dieb einbringen sah, verdroß es ihn sehr, daß der kränkliche Mensch, den der Arzt für den Fußtransport zu schwach befunden hatte, auf einen Leiterwagen gepackt war, und er fragte einen Bekannten giftig, ob er glaube, daß man ihn in gleicher Lage ähnlich behandeln werde." — „Bettelkinder könnt' er durchprügeln, weil sie ihn nicht anbetteln: woher weiß das Gesindel, denkt er, daß ich ein Lump bin! könnte ich nicht auch ein Sonderling sein, ein Engländer, der sich aus Grillenhaftigkeit in nichtswürdige Kleider steckt?" — „Dem liebenden Paar, das, in sein süßes Geschwätz verloren, vorüberschleicht, folgt er auf dem Fuß, nicht aus Neugier, oder

um es zu stören, sondern um sich bei Laternenlicht aus des Mädchens Gesicht die Impertinenz zu abstrahiren, mit der sie ihn würde laufen lassen, falls er sich zum Seladon antrüge." — U. s. w. Die Einfälle könnten, gerade wie bei Theophrast, in's Unendliche geführt werden, da sie nur auf widersinnigen Combinationen beruhen. Uebrigens ist das Zerrbild nicht neu, es ist der Jacques aus As you like it. — Nur noch ein Beispiel, das ganz Jean Paul ist. „Bier- und Speisehäuser sind Bet- und Fluchhäuser für ihn; seine nah an den Atheismus streifende Ueberzeugung von der gebrechlichen Einrichtung der Welt hat er in dieser trüben Atmosphäre, und im eigentlichen Verstand aus Bierkrügen, aus solchen nämlich, die er nicht stürzen durfte, geschöpft." — Daß eine solche Sammlung synonymer Einfälle unkünstlerisch ist, darf nicht erst bemerkt werden: sie unterscheidet sich von der Conception ähnlicher abstracten Lächerlichkeiten im Lustspiel (z. B. in Molière's Geizigen) dadurch, daß sie gezwungener ist, daß der verbindende Faden der Fabel fehlt, und daß der Spaß durch eine gravitätische Leichenbittermiene verkümmert wird. — Wir können aber diese Art, Gestalten zu koncipiren, in all seinen Werken verfolgen. — So ist Herr „Haidvogel" eine Sammlung von Variationen über das Thema: liederlicher Lump mit einigen Anklängen an die Misanthropie Nepomuk Schlägel's, von dem im „Trauerspiel von Sicilien" eine zweite Auflage erscheint, Herr Gregorio, der in dem kurzen Raum, den er einnimmt, unter andern folgende Geständnisse einer schönen Seele von sich gibt: „Es mißfällt mir keineswegs, daß sich ein Anderer in dem Augenblick erhängt, wo ich mein Mädchen an mich drücke;" — „Hei, wenn es mir gefällt, die ganze Ernte im Halm zu kaufen und sie stehen zu lassen für's Wild und für die Vögel: kümmert's wen?" — „Ich will in meinem siebenzigsten Jahr das schönste Mädchen noch zur Frau. Ich will's! Ist das genug?" (Shylock) — „Wär' ich blind, so kauft' ich mir die besten Bilder auf und hinge sie in einem Saal herum, den außer mir kein Mensch

betreten dürfte: und wär' ich taub, so setzt' ich die Kapelle aus allen großen Virtuosen zusammen, die mir täglich spielen müßte, mir ganz allein und keinem Andern mehr; denn hätte Raphael nur für mich gemalt und Palestrina nur für mich gesetzt, ja nicht einmal für mich, das wär' doch putzig: und wenn ich all das Zeug verbrennen ließe, die heiligen Familien und Messen, so wär's vorbei mit der Unsterblichkeit! Da ich nur alt bin, nehm' ich eine Frau." — Diese löblichen Grundsätze sind nur um ihrer selbst willen da, sie tragen zur Entwickelung der Handlung nicht wesentlich bei. — Auch die misanthropisch-epigrammatische Denk- und Empfindungsweise des Meister Anton in Maria Magdalena geht nach derselben Richtung, obgleich hier, durch Einmischung anderer Momente (sittliches und Ehrgefühl, so wie ein Rest ursprünglicher Gutmüthigkeit) und durch Einwirkung großer Schicksale wenigstens dem Anschein nach eine größere Lebensfähigkeit hervorgebracht wird, obgleich man bei genauerem Zusehn doch den Automaten entdeckt. — Ich übergehe die zahlreichen Conceptionen ähnlicher Art (obgleich ich dabei die Frage nicht unterdrücken kann, ob ich mit der Ansicht meiner frühern Recension so Unrecht hatte, daß eine poetische Anschauung, die sich beständig in dergleichen Häßlichkeiten bewegt, nicht gesund sein könne), und mache nur noch auf das Forcirte der Empfindung aufmerksam, das sich nothwendig aus einer derartigen Charakterbildung ergibt. Z. B. einer der Räuber im Trauerspiel von Sicilien, zu dem sein Vater einmal sagte: „Kauf mir den Segen ab, verdammter Bube, damit ich mich einmal betrinken kann, sonst gebe ich Dir meinen Fluch umsonst," und der, Dank seiner Erziehung, sobald er von einem recht edlen Menschen hört, sogleich bemerkt: „Den untern Tisch zu saufen und dann vor eine Kirchenthür zu legen, das müßte eine Götterwollust sein! Ich möchte ihn im Katzenjammer sehn, besonders wenn es just Charfreitag wäre!" — Ist das Natur? — Es ist Renommage! Und zwar nicht des Banditen, sondern des Dichters. Eine ähnliche Renom-

mage ist aber kaum zu vermeiden, wo man sich fast ausschließlich in chargirten Rollen bewegt, wo der starke Charakter, aus Mangel an Gelegenheit, seine Kraft in Actionen zu entfalten, mit seiner Kraft prahlen muß. Als ein abschreckendes Beispiel ist Holofernes zu nennen, bei dem man unwillkürlich an das Sprichwort erinnert wird: Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt. Hier kaum mehr ein Schritt. Wollte man die Judith parodiren — wozu die Versuchung sehr nahe liegt — so könnte man die Rolle des Holofernes vollkommen so lassen, wie sie jetzt ist. Es ist in seinem Auftreten etwas vom Puppenspiel. Er erklärt gravitätisch: Ich bin der grausame Holofernes, und schlage Jedem, dem ich will, den Kopf ab, und nun läßt er Einem nach dem Andern den Kopf abschlagen, und füllt die Zwischenpausen durch Jagdgeschichten à la Münchhausen aus, z. B., daß er einmal, um zu probiren, ob es wehe thut, sich auf einem glühenden Rost habe braten lassen, wo er uns die Erklärung schuldig bleibt, wie es zugegangen, daß er davon gekommen ist. Es sind das sehr unkünstlerische Mittel, sowohl die Aufzählung equilibristischer Künstler, — in denen ihn ein Renz und Tourniaire doch immer übertreffen werden, ohne deshalb die fanatische Anbetung irgend eines Menschen zu erregen, als die willkürlich gehäuften Blasphemien, die man immer noch überbieten könnte, denn die Willkür hat kein Maaß und keine Grenze. — Ganz anders wird es freilich in der Scene, wo die Leidenschaft in Fluß kommt, wo der wilde Schwindel der Action auch dieser Marionette den Schein des Lebens gibt. Die unnatürlich gesteigerte Hitze, die der Dichter anwenden muß, um das spröde Erz zu schmelzen und in Fluß zu setzen, ist der zweite Punkt, auf den wir nun übergehn.

Ganz ähnlich nämlich, wie die Charaktere, wird auch die Handlung chargirt. Weil die sentimentalen Dichter einen großen Lärm schlagen über Begebenheiten, die nicht der Rede werth sind, bewahrt Hebbel bei den haarsträubendsten Handlungen eine raffinirte, imponirende

Kälte, die ebenso gezwungen aussieht, als die hohle Declamation der Empfindsamkeit. Auch über die Art, wie er die Fabel concipirt, geben uns einige kleine Novellen einen genauen Aufschluß. So die Erzählung „Anne“ in Engländer's Salon (1836), die nur fünf Seiten enthält, und in der u. a. Folgendes vorkommt: Eine junge Magd wird von dem Herrn in Gegenwart der Knechte geohrfeigt, von einem der letzteren verhöhnt. „Oh! oh! stöhnte sie krampfhaft zusammenzuckend, sprang auf und packte den hohnsprechenden Buben bei Brust und Gesicht. Rasende! rief er erschreckend, und stieß sie, sich ihrer mit aller Manneskraft erwehrend, zurück. Sie, als wüßte sie selbst nicht, was sie gethan, starrte ihm nach mit weit aufgerissenen Augen.“ Während die Andern sich zur Kirmeß putzen, muß sie in die Flachskammer an die Arbeit, „die sie in dumpfer Emsigkeit begann, und wenn sie auch zuweilen in unbewußtes Hinbrüten versank, doch sogleich aus diesem wie vor Schlangen- und Tarantelstich schreckhaft auffahrend, mit verstärktem, ja unnatürlichem Eifer fortsetzte.“ Abends holt sie Licht; ihr Bräutigam, der sich aus Ärger betrunken hat, besucht sie, und fordert sie auf, trotz des Verbots mit ihm auf die Kirmeß zu gehen. Sie weigert sich, er geht wüthend ab und erklärt, er wolle sie nicht mehr sehn. Das Licht fällt unversehens in den Flachs, die Kammer brennt, sie sucht vergebens zu löschen, da hört sie ihres Bräutigams Stimme, der ein lustiges Lied singt; sie ruft: „Ei was lösch' ich! laß! laß!“ und eilte, die Thür mit Macht hinter sich zuwerfend, mit einem gräßlichen Lachen hinaus ihm nach. Bald aber sank sie kraftlos, halb ohnmächtig zusammen, und drückte laut stöhnend ihr Gesicht in's kalte nasse Gras. So lag sie lange Zeit. Da ertönten die Feuerglocken. Sie richtete sich halb auf, doch sah sie sich nicht um; sie legte sich wieder der Länge nach am Boden nieder, ihr war, als ob sie schlafen könne, doch schreckte sie im nächsten Augenblick aus diesem, dem Tod ähnlichen Zustand das Gespräch zweier Vorübergehenden: „es brennt im Dorf!“

— Sie stürzt hin: Brandscenen. — „Anne, mit der Tollkühnheit der Verzweiflung, weinend, schreiend, sich die Brust zerschlagend, dann wieder lachend, stürzte sich in jede Gefahr, rettete, löschte und war Allen zugleich Gegenstand des Erstaunens, der Verwunderung und unheimliches Rätsel. Zuletzt sah man sie in einem brennenden Hause auf die Knie sinken. Da rief der Pfarrer: Um Gottes willen, rettet das brave Mädchen. Anne, seine Worte hörend, blöckte ihm, noch immer auf den Knien liegend, mit einer Gebährde des heftigsten Abscheus die Zunge entgegen und lachte ihn wahnsinnig an." — Endlich verbrennt sie. — „Als der Herr am andern Morgen erfuhr, was sich mit Anne begeben hatte, befahl er, ihre Gebeine aus dem Schutt herauszusuchen und sie auf dem Schindanger zu verscharren. Dies geschah." — Finis. — Es ist unglaublich, wie viel Coquetterie in diesem: „Dies geschah" sich versteckt: eine ellenlange Polemik gegen die empfindsamen Belletristen, welche diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen würden, zu klagen und zu ächzen.

Es ist in dieser Geschichte, die uns in nuce ein Bild von der Conception des Dichters überhaupt gibt, zweierlei zu tadeln — abgesehen davon, daß eine Häufung von Gräueln immer ein sehr zweifelhafter Gegenstand der Kunst ist.

Einmal in Beziehung auf die Form. Wenn fürchterliche Geschichten auf uns wirken sollen, so müssen wir Zeit haben, den Eindruck in uns zu verarbeiten. Eine ununterbrochene Folge von Schauder stumpft uns ab, wir werden gleichgiltig und lachen zuletzt. Es ist im Leben nicht anders. Wenigstens ist das Entsetzen kein wohlthuendes, ist unheimlich, wir möchten immer fragen: ist das Spaß oder Ernst? — Es trifft dieser Vorwurf sämmtliche Stücke Hebbel's, selbst die Maria Magdalena, obgleich hier durch die vortreffliche Charakteristik der Gemüthsbewegung der Lapidarstil der Fabel gemildert wird. Es sind nicht blos mehr Hieroglyphen.

Der zweite Vorwurf berührt mehr das Wesen. Es ist kein Verhältniß zwischen dem eigentlichen Gegenstand (der häuslichen Misère, den Leiden der Dienstboten) und den aufgewandten Mitteln. Wir empfinden keine innere Nothwendigkeit, wir sehen nur das Walten des Zufalls. Was Hebbel sehr richtig gegen das gewöhnliche bürgerliche Trauerspiel sagt: — „Daraus geht viel Trauriges, aber nichts Tragisches hervor, denn das Tragische muß als ein von vorn herein mit Nothwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes auftreten; sobald man sich mit einem: Hätte er (dreißig Thaler gehabt) oder einem Wäre sie (ein Fräulein gewesen) helfen kann, wird der Eindruck, der erschüttern soll, trivial." — trifft ihn selber und seine Compositionen. Denn auch hier kann man sich mit einem Hätte sie (Wasser bei der Hand gehabt, das Feuer zu löschen), Wäre er (nicht betrunken gewesen) helfen, und der Eindruck wird, zwar nicht trivial, aber beleidigend, denn das Schreckliche, in dem der Zufall waltet, beleidigt. — Hebbel hätte die Gräuel noch mehr häufen können, hätte er z. B. eine schwangere Frau durch den Schreck über die Flamme zu einer vorzeitigen Niederkunft kommen lassen und darüber wahnsinnig werden. — Er ist übrigens in diesen Pragmatismus des Zufalls so verliebt, daß er das Feuermotiv in einer zweiten Auflage hat erscheinen lassen, in der Erzählung: die Kuh. Ein Wiener Bürger will eine Kuh kaufen, er hat zu diesem Zweck Banknoten gespart, ein kleiner Junge verbrennt diese aus Unbedacht, darüber in Wuth, schlägt ihn der Bürger mit dem Kopf gegen die Wand, daß das Gehirn herausspritzt, dann thut es ihm wieder leid, er geht auf den Boden und hängt sich auf, die Frau kommt herauf, stößt an ein Paar baumelnde Beine, erschrickt, holt Licht, sieht ihren Mann, fällt in Ohnmacht, das Licht zündet das Haus an, sie verbrennt, und nur die Kuh bleibt übrig, um über den Untergang des Hauses das Klagelied anzustimmen. — Ganz ähnlich ist es in unserm: Trauerspiel in Sicilien. Erste

Scene. Wald. Zwei Gensdarmen unterhalten sich über verschiedene Dinge, unter andern darüber, daß sie bei guter Gelegenheit auch wohl stehlen würden. — 2. Angiolina tritt auf: sie ist ihrem Vater, der sie mit einem alten Manne (dem schon beschriebenen Herrn Gregorio) vermählen will, entlaufen und will mit ihrem Geliebten Sebastian entfliehen. — 3. Die beiden Gensdarmen plündern sie und schlagen sie darauf, um nicht verrathen zu werden, todt. Eine Stimme von draußen ruft: Oh! 4. Sebastian erscheint, jammert, die Gensdarmen springen hervor und sagen: Du bist der Mörder. Ihm ist Alles so gleichgiltig geworden, daß er nichts dagegen einwendet. 5. Der Vater kommt mit Gregorio, die Tochter zu suchen. Die Gensdarmen bringen ihre Klage vor, verwickeln sich aber schon in Widersprüche. 6. Ein Bauer erscheint. Er hat Aepfel gestohlen, ist vor den Gensdarmen auf den Baum geflüchtet, hat die Sache mit angesehen, jenes Oh ausgestoßen, und wäre dann vor Schreck beinahe eingeschlafen. Mit seinem Zeugniß ist die Sache erledigt.[33]) — Ich bemerke, daß dieser Rahmen nur dazu dient, eine Menge chargirter Charaktere aufzuführen, deren jeder eine Portion unnötiger Gräuel in der Tasche hat, und nach der Reihe producirt: Gregorio ist schon erwähnt, der Vater und die beiden Gensdarmen sind von demselben Kaliber. — Wenn man früher vollständig im Unklaren war, was das Ganze sollte, so gibt nun Hebbel in seiner Dedication an Th. Rötscher darüber Aufklärung. Zunächst ist es eine wahre Anekdote, die ihm imponirt hat. Beiläufig, schon diese Symbolisirung der gemeinen Empirie ist charakteristisch für Hebbel. Was hat ihm aber daran imponirt? „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln, und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das eben so furchtbar als barock, aber ebenso barock als furchtbar. Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich: man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Fröstеln beschleicht uns wieder,

ehe uns das gelingt.“ — Ist das ein natürliches, gesundes Empfinden? Jene Art von Geschichten ist ja schon in allen möglichen Ammenmährchen abgeleiert, als Zeichen von dem sichtbaren Walten einer höhern Fügung, und was daran barock oder grausenvoll sein soll, kann man nur im Fieber herausfinden. Hatte ich Unrecht, eine poetische Individualität, die so empfindet, krankhaft zu nennen? — Aber die Erklärung ist nicht einmal wahr, wenigstens nur halb wahr: denn im Gedicht ist auf diesen Umstand nicht der geringste Accent gelegt, die eigentliche Moral des Stückes ist in dem Schluß ausgedrückt: „Gregorio. Wie jählings kommt der Tod! (schüttelt sich.)“ — Die Erklärung ist nur dazu bestimmt, Herrn Rötscher aufzufordern, eine neue Kunstgattung philosophisch zu begründen: die Tragikomödie. „Sie ergibt sich überall, wo ein tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wo auf der einen Seite wohl der kämpfende und untergehende Mensch, auf der andern jedoch nicht die berechtigte sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der Tausende von Opfern herunterwürgt, ohne ein einziges zu verdienen.“ — Ich zweifle nicht daran, daß Herr Rötscher bereitwillig an diese Arbeit gehen wird, glaube aber um so mehr auf das Unkünstlerische einer solchen Kunstgattung hinweisen zu müssen, da mit jener Definition eigentlich nicht blos das „Trauerspiel in Sicilien“, sondern sämmtliche Dramen Hebbel's gemeint sind. Seine Muse ist überall die Hyäne, die Leichen aufwühlt: seine ganze Welt von Leichenduft erfüllt. Ich glaube mit Goethe, daß die Welt kein Tummelplatz für Larven sein darf, am wenigsten die Welt der Kunst. — Abgesehen davon, daß Hebbel in seiner Tragikomödie sein Versprechen nicht einmal erfüllt, denn wir lernen nicht die sittliche Grundlage der Zeit als einen Sumpf fauler Verhältnisse kennen, sondern nur einzelne unsittliche Menschen, deren es aller Orten und zu allen Zeiten gibt, so scheint mir, auch ideal gefaßt, jene Aufgabe keine Aufgabe der Kunst zu sein. Ich halte es z. B. für verwerflich, wenn Dumas in seinem Caligula,

oder Gutzkow in seinem Nero (obgleich beide ihrem Zweck, die Unsittlichkeit als Totalität darzustellen, näher kommen als Hebbel) eine in ihrer Grundlage verfaulte und wahnsinnige Zeit wiedergeben; verwerflich nicht vom moralischen, sondern vom ästhetischen Standpunkt. Denn ein tragisches Geschick soll immer in tragischer Form (in der Form der Nothwendigkeit) auftreten, sonst hat es kein Interesse und keine Wirkung, und wenn die Zeit, in der ein Dichter lebt, so beschaffen ist, daß sie ihm nur den Kampf mit dem Walten der widersinnigen Zufälligkeit darzustellen erlaubt, so ist das nicht, wie Hebbel meint, ein Zeichen, daß sie zur Tragödie ganz vorzüglich berufen, sondern daß sie gar nicht dazu berufen ist. Doch davon mehr, wenn wir auf die eigentliche „Weltanschauung" unsers Dichters kommen.

Hier haben wir es zunächst nur mit den Mitteln zu thun, die er anwendet, um seine knöchernen Figuren in Fluß zu bringen. Bisher sahen wir ein mechanisches Mittel: er erregt einen so heftigen Wirbelwind, daß sie alle mit ihren Gebeinen krampfhaft schlottern und klappern. — Doch wendet er auch ein chemisches an. Er schärft die Hitze der Leidenschaft nämlich dadurch, daß er das physikalische, thierische, unverständlich trübe und darum geheimnißvoll dunkle Moment über das menschliche hervortreten läßt. So das wesentliche Motiv in Golo und Genoveva, die physikalische Geschlechtslust, jener Zustand, in dem das Licht des Geistes vollständig von den dunkeln Mächten der Natur absorbirt wird. Sobald aber die Naturmacht die Zurechnungsfähigkeit des Geistes aufhebt, hört die Aufgabe des dramatischen Dichters wie der Justiz auf; es tritt dann die Krankenpflege oder das Irrenhaus ein. Freilich muß ich gestehn, daß der Punkt, wo das Psychologische der Leidenschaft in das Physiologische übergeht, schwer abzugrenzen ist, aber er ist abzugrenzen, und der Dichter, der ihn überschreitet, tritt aus dem Gebiet der Kunst. Die Darstellung der Brunst ist ebenso unkünstlerisch, als z. B. die Darstellung von

dem Verlauf eines Cholerafalles ꝛc., so naturgetreu sie sein mag.

Eine solche Darstellung rächt sich auch jedesmal, denn sie führt in Regionen, die nicht mehr blos häßlich, sondern ekelhaft sind. Bordell und Schindanger stehen nahe zusammen. Wenn Hebbel z. B. den Grafen Bertram, der in Folge früherer Liederlichkeit bei lebendigem Leibe verfault, sich beständig in Vorstellungen der Verwesung bewegen läßt,*) so ist das eine natürliche Folge jenes Abwegs in das physikalische Gebiet. Z. B.: „Ist mir doch zu Muthe, als wüchsen aus meinem Fleisch die wüsten Disteln und Brennnesseln schon heraus, die sich auf meinem Grabe brüsten werden, ich brauche mich nur nach Art der Todten auf den Rücken zu legen und die Augen zu schließen, so hab' ich ein Gefühl, als ob ich ein wucherndes Beet voll Kirchhofunkraut wäre, das neigt und beugt sich

*) Die auch sonst zu den abschreckendsten, obgleich nicht unrichtigen Einfällen Veranlassung geben, z. B.: „Hab' ich nicht einen vortrefflichen Mist aus mir gemacht? hab' ich den Elementen, die einen gesunden Körper gewiß nicht ohne Magenweh verdauen können, nicht wacker vorgearbeitet? Wird ein Baum, wie dieser hier, nicht vielleicht, wenn ich ihn dünge, noch einen letzten Schuß thun, so übermüthig keck, daß die Himmelsdecke erschrocken um tausend Meilen weiter zurückweicht, *damit der schöne blaue Atlas, womit sie ausgefüttert ist, nicht Schaden nehme an irgend einem scharfen Zweig?*" — Ist man einmal der unbedingten Sinnlichkeit verfallen, so gibt es keine Grenze mehr. Es ist in dieser Sinnlichkeit noch ein anderes Moment: das aus der Abneigung gegen die herrschende verschwimmende Reflexionssprache entspringene, ängstliche und autirte Bestreben, die Sprache in jedem Augenblicke plastisch zu individualisiren, z. B. „ich will ihn reizen, diesen Kasten (den Sarg) wieder aufzuschließen, mich hineinzupacken und den Schlüssel *in den Brunnen zu werfen, aus dem ich achtzehn Jahre trank*", welcher letztere Zusatz nur daraus zu erklären ist. Zu gründliche Ausführungen verleiten stets zum Barocken, z. B. wenn Hakam im Rubin erklärt: „wäre ich Kalif, so würde ich unsern Herrn langsam zu Tode peitschen lassen, und während das geschähe, Feigen essen; nein Datteln! denn die Datteln haben Steine, und diese spie ich ihm ins Gesicht!" — Diese Art zu individualisiren ist bei Hebbel schon vollständig Manier geworden.

gegeneinander: auch schon da, Frau Muhme? und ein kalter Wind bläst hindurch!“ „Wie eine von Wind aufgeblasene Menschenhaut mit verklebter Mundritze kam ich mir vor!“ „Nicht wahr, Alter, es müßte reizender sein, in den Armen eines schönen Mädchens zu verwesen, als im Grabe! Für ein staubiges Leichenkissen eine schwellende Brust, die den Schlummernden wiegte, und milde, sanfte Augen, die statt kalt blickender Sterne auf ihn herabschauten, vielleicht gar auch ein Finger, der mit überwundenem Ekel den ersten Wurm zurückschnellte!“ — Was das für Phantasien sind! es ist, als ob einer im delirium tremens redete! Und doch kann man sich nicht enthalten, über diese Virtuosität in der Ausmalung des Scheußlichen wenigstens zu staunen. Und man kann nicht einmal den Vorwand gelten lassen, jene Bilder sollten nur zur Zeichnung des Charakters dienen; Hebbel kommt immer wieder auf ähnliche Vorstellungen zurück, z. B. wenn Julia in demselben Stück phantasirt: „Ich werde nicht wimmern, wenn mir d'runten die Luft nicht früh genug ausgeht und ein thierischer Hunger mich vielleicht zwingt, mit den Würmern gemeinsame Sache zu machen oder ihnen gar zuvorzukommen!“ — U. s. w.

Indem Hebbel durch die Übersteigerung der Hitze, mit welcher er seine starren Gestalten schmilzt, die Form zersprengt, in der allein die Kunst sich geltend machen kann, sündigt er damit auch gegen die Philosophie, der sein Schaffen dienen soll. Das ist der dritte Punkt.

Hebbel fordert in seinem Glaubensbekenntniß, und zwar ganz mit Recht, von den dramatischen Dichtern: „Nur wo ein Problem vorliegt, hat eure Kunst etwas zu schaffen, wo euch aber ein solches aufgeht, wo euch das Leben in seiner Gebrochenheit entgegentritt und zugleich in euerem Geist, denn beides muß zusammenfallen, das Moment der Idee, in dem es die verlorne Einheit wieder findet, da ergreift es u. s. w.“ Damit spricht er sich selbst sein Urtheil: denn ein Problem, das keine andere Lösung findet, als den Schauer vor der universellen

Fäulniß, der wahrhaftig kein ideales Moment ist, hat demnach keine Berechnung [!] in der Kunst. In seinem voreiligen titanischen Streben, der Prophet einer neuen Zeit zu sein, geschieht es ihm, daß er nicht einmal seine eigne versteht, wie Meister Anton, und statt welterschütternde Fragen zu lösen oder auch nur zu stellen, sich mit individuellen Krankheitsgeschichten beschäftigt.

Allerdings sind die Anforderungen, die er an den Dichter stellt, ebenso übertrieben als ungenau. Wenn er neben Sophokles und Shakespeare allenfalls nur Goethe als dramatischen Dichter gelten läßt, von den übrigen mit der größten Verachtung spricht, und andeutet, in seinen Werken solle nun eine neue Phase der Kunst aufgehen, so ist man nicht wenig überrascht, wenn er statt des Brodes der Welt nur Steine vorsetzt — freilich Diamanten und Rubinen. Es ist mit jener Anforderung, das Drama solle eine „Weltanschauung" geben, nicht viel zu machen. Dieses leidige Wort, bei welchem man sich ungefähr so viel oder so wenig denken kann, als bei dem Ausdruck „Volkssouveränetät", ist seit dem Faust durch unsere halbphilosophischen Kunstkritiker so im Katechismus festgesetzt, daß ein Drama, welches nicht eine Weltanschauung enthält, d. h. nicht de rebus omnibus et quibusdum aliis handelt, gar nicht mehr angesehen wird. Die Schüler Goethe's und Hegel's sollten doch allmälig gelernt haben, daß „nur in der Beschränkung sich der Meister zeigt", und daß das Endliche höher steht als das (blos) Unendliche. Das angeblich Unendliche, welches natürlich nicht wirklich dargestellt werden kann, verflüchtigt sich in Symbole und Allegorien, d. h. in Anspielungen, zuletzt geradezu in Rebus, die zu errathen für einen leidlich gesunden Menschenverstand zu langweilig ist.

Jene großen Dichter, denen wir in der That eine „Weltanschauung" verdanken, haben für sehr endliche Zwecke, für bestimmte Feste, bestimmte Bühnen, bestimmte Schauspieler geschrieben. In der großen Seele eines Sophokles

und Shakespeare, in deren weichen und wohlgestimmten Saiten alle Töne des Zeitalters nachzitterten — eines Zeitalters, das nicht, wie Hebbel meint, die Geburtswehen einer neuen Zeit ausdrückt — der Untergang des Griechenthums im Alexandrinischen, des Römerthums im Zeitalter der Völkerwanderung hat kein Theater hervorgebracht — vielmehr in einem mächtigen Gesammtbild eine vollendete Entwicklungsperiode der Menschheit zusammendrängt — erstanden jene Gebilde, die späteren Jahrtausenden nicht nur die Vergangenheit wiederherstellt, sondern als Ausfluß der ewig gleichen Menschheit die Ideale eines edleren Seins versinnlichen. Der moderne Dichter dagegen, der sich hinsetzt mit der Absicht, eine Weltanschauung zu schaffen, und der mit ängstlicher Reflexion den Schein einer Warte über die Zeit hinaus herzustellen sucht, wird nicht einmal den beschränkten Forderungen der endlichen Kunst gerecht werden.

Weil er, trotz seiner Verachtung gegen die Anekdote — den endlichen Stoff — die Anekdote doch nicht vermeiden kann, wird er ihr eine Idealität aufkünsteln wollen, die sie nicht erträgt. Er wird auch das Unbedeutende mit Gravität behandeln, und seinen Werth übertreiben, wie er es z. B. mit dem Semikolon getan; er wird den Spaß durch weit hergeholte Andeutungen, hinter denen man etwas suchen muß, ohne zu wissen was, verkümmern; das Tragische des einzelnen Falls durch falsche Verallgemeinerung aufheben. So wird er seinem eignen Zweck beständig zuwiderarbeiten, sein realistisches Talent wird durch Abstractionen gestört und seine Idealität durch forcirte Plastik, sein scharfer zersetzender Verstand durch gewaltsame Erhitzung der Phantasie in's Trübe, Chaotische verleitet; seine Einbildungskraft durch weitaussehende, aber unbestimmte Reflexionen abgeschwächt. Ja in der nebelhaften Atmosphäre seines Scepticismus werden zuletzt die Motive so subtilisirt, daß seine scheinbar in knöcherner Festigkeit erstarrten Charaktere sich in Staub auflösen und in alle vier Winde verfliegen. Ich behalte mir

vor, dies im Einzelnen an seinen neuesten Werken zu verfolgen. J. S.

15.

Die Grenzboten, 1851. 10. Jahrg. I. Sem. I. Bd. S. 493—504.

Julia.

Trauerspiel von Hebbel.

Herr Hebbel hat die Ausgabe seiner Julia dazu benutzt, meinen Kritiken durch eine Antikritik zu antworten. In der Regel pflege ich auf solche Angriffe nichts zu erwidern, weil ein solcher Streit, der sich um die Beurtheilung eines Kunstwerkes dreht, zuletzt immer von dem eigentlichen Gegenstande abschweift. Die Replik beschuldigt den Kritiker, von dem beurtheilten Kunstwerke, das er doch unmöglich ganz abdrucken kann, dem Publicum nicht ein getreues Bild gegeben zu haben, wenigstens nicht in den Dimensionen, wie es der Dichter beanspruchen dürfe, die Duplik wird mit der Replik dasselbe thun, und so wird es bis ins Unendliche fortgehen, bis weiter nichts übrig bleibt, als persönliche Ausfälle, mit denen verschont zu bleiben das Publicum mit Recht verlangen kann.

Wenn ich diesmal von meiner Regel abgehe, so geschieht es nur darum, weil sich an diesen persönlichen Streit die Beleuchtung einer allgemeinen Frage knüpft, der Frage über die Stellung der Kritik zum Dichter überhaupt und namentlich bei der gegenwärtigen Lage unserer Literatur. Ein anderer Grund der Antwort ist nicht vorhanden. Zwar hat Herr Hebbel aus meiner Kritik nur diejenigen Stellen angeführt, die für seinen Zweck passen, allein sie reichen doch aus, um den unbefangenen Leser über die eigentliche Lage des Streits ins Klare zu setzen, um so mehr, da Herr Hebbel theils durch die Art, wie er von sich selber spricht, theils durch das angehängte

Trauerspiel für meine Behauptungen Belege liefert, wie ich sie nicht besser hätte wünschen können. Ich habe daher auch keine Veranlassung, meinerseits in den gereizten Ton dieser Antikritik zu verfallen.*)

Die Aufgabe des Kritikers scheint mir nicht die zu sein, dem Publicum von einem Werk, welches dasselbe nicht kennt, ein so vollständiges Bild zu geben, daß es sich des eignen Urtheils überheben könnte. Sie kann es deshalb nicht sein, weil die Forderung eine unmögliche ist. Zunächst hat die Kritik nur die Verpflichtung, den Leser, welcher das fragliche Werk kennt, auf diejenigen Umstände aufmerksam zu machen, die zur Bildung eines Urtheils die wesentlichen scheinen. Die Kritik schließt das Urtheil nicht ab, sondern sie regt nur durch die Hervorhebung des Charakteristischen und durch das Verhältniß, in welches sie dasselbe zu ihren Principien stellt, das Nachdenken des Lesers zur freien Thätigkeit an, und dieses hat dann in letzter Instanz das Urtheil zu fällen. Wenn man daher, um beiläufig einem Vorwurfe Hebbels zu begegnen, von der Kritik als erste Pflicht Consequenz fordert, so kann sich diese Consequenz nur auf die Prinzipien beziehen. In der Anwendung derselben werden verschiedene Gesichtspunkte sich geltend machen dürfen: ich werde z. B. von Göthe's Faust mit demselben Recht behaupten können, das eine Mal, es sei ein herrliches Gedicht, welches jedes empfängliche Gemüth hinreißen müsse, das andre Mal, es sei ein sehr schlechtes Drama, vor dessen Nachahmung sich jeder junge Dichter zu hüten habe. Das Eine widerspricht dem Andern keineswegs.

Erst in zweiter Reihe kommt das Streben des Kritikers,

---

*) Die Beschuldigungen gegen meine böse Absicht widerlegen sich selber. So z. B. wenn es Herr H. für eine specielle Malice hält, daß ich ihn in einem Augenblicke recensire, wo fünf neue Stücke von ihm erscheinen.[34]) Das ist doch wohl der geeignete Zeitpunkt. Uebrigens sind ihm die Kritiken, die ich über seine einzelnen Schauspiele geschrieben habe, entgangen. (1850 Heft 15 und 50.)[35])

auch demjenigen Theil des Publicums, welches durch eigene Augen sich nicht unterrichtet hat, ein Urtheil zu leihen. Eine gewissenhafte und geistvolle Kritik wird zwar schon ohne weitere Vergleichung den Eindruck der Wahrheit machen; die Hauptsache aber ist die Autorität, welche der Kritiker beim Publicum durch die Richtigkeit früherer Urtheile, die es geprüft hat, sich zu erwerben wußte.

Wenn wir diesen Grundsatz festhalten, so werden wir uns überzeugen, daß der Einfluß der Kritik ein beschränkter ist, und damit auch die Verpflichtungen, die man ihr auferlegt, und die Vorwürfe, die man ihr macht. Eine Kritik, die mit Principien operirt, welche von dem Publicum nicht gebilligt werden, oder welche in den Principien inconsequent ist, oder welche den Glauben an ihre Gewissenhaftigkeit in der Anwendung derselben verscherzt, wird sich auch keine Autorität erwerben; wo aber diese Autorität vorhanden ist, wird sie durch alle Versicherungen des beleidigten Dichters, daß sein Recensent ein „ästhetischer Kannegießer" sei, nicht erschüttert werden.

Wenn sich ferner die Kritik nicht auf ein einzelnes Werk, sondern auf die Gesammtthätigkeit eines Schriftstellers bezieht, so darf man allerdings verlangen, daß der Kritiker, soviel es ihm möglich ist, sich über alle Schriften desselben, welche zur Bildung des Urtheils ein wesentliches Moment beitragen können, sorgfältig unterrichte; aber auch das kann über die Grenzen der Möglichkeit nicht hinausgehen. Herr Hebbel hat seine Werke in so viel verschiedene, zum Theil ganz obscure Zeitschriften verstreut, daß es geradezu unmöglich ist, sie alle zu kennen, und der Kritiker erfüllt vollständig seine Pflicht, wenn er nachträglich, sobald er zur Kenntniß derselben gelangt, die etwaigen Lücken oder unrichtigen Verhältnisse seines ersten Bildes zu ergänzen und zu berichtigen sucht. Das vollständige Urtheil über eine literarische Persönlichkeit kann erst nach dem Schluß der Acten abgegeben werden. Dieser Pflicht bin ich aufs redlichste nachgekommen, und werde so lange darin fortfahren, bis Hebbel in ein Stadium

gekommen ist, wo er der Kritik nicht mehr anheimfällt. Wenn er aber von mir verlangt, ich solle mich auch um seine Wiener Privatverhältnisse kümmern, so ist das ein wunderliches Verlangen.

Seine Antikritik dreht sich vorzugsweise um den vermeintlichen Widerspruch meiner letzten Recension über ihn gegen eine frühere aus dem Jahre 1847. Dieser Widerspruch ist nicht ein objectiver, sondern ein subjectiver. In beiden ist das sehr bedeutende Talent des Dichters anerkannt und charakterisirt, in beiden ist auf seine Verirrungen hingewiesen, welche ihn hart an den Rand des Unsinns führen. Dagegen ist die subjective Empfindung, in der beide Recensionen geschrieben sind, allerdings eine sehr verschiedene. „Der Herr Schmidt von 1847" versuchte den Eindruck, welchen ihm die erste Lectüre der drei bedeutendsten Dramen des Dichters gemacht hatte, mit jener Unbefangenheit wiederzugeben, welche die ersten Aufsätze, die man für das Publicum schreibt, zu charakterisiren pflegt; er war ergriffen von der großen Anlage des Dichters und erschrocken über seine Verirrungen, er hatte die allerdings im 19. Jahrhundert wunderbare Naivetät, zu glauben, daß eine leidenschaftlich ausgesprochene Ueberzeugung von dem falschen Wege des Dichters, verbunden mit dem ebenso leidenschaftlichen Bestreben, anzuerkennen und zu bewundern, den Dichter vielleicht nicht überzeugen, aber doch stutzig machen, zu einer erneuten gründlichen Selbstprüfung und dadurch zur Umkehr veranlassen würde. Diese Naivetät hat er im Jahre 1850 nicht mehr. Was Herr Hebbel seitdem geschrieben hat, zeigt nicht allein, daß er in die hohlste Selbstvergötterung versinkt, sich den Einflüssen der Realität verschlossen und in das Labyrinth seines ungesunden Denkens und Empfindens vollständig verloren hat, sondern es gibt uns auch die Mittel an die Hand, jene Widersprüche seiner Leistungen mit seinen Intentionen, über die wir zuerst nur erschraken, begreiflich zu machen. Die Art seines Producirens wird aus demselben so klar, daß mit dem Schrecken auch die

Bewunderung aufhört. Aus dem krankhaften Gelüſt wird Manie, oder äſthetiſch geſprochen Manier. Sobald aber erſt dieſe eingetreten iſt, werden wir die Grundlage derſelben auch in der urſprünglichen Anlage des Dichters zu ſuchen berechtigt ſein.

Herr Hebbel irrt, wenn er von einer beſtimmten Aeußerung dieſer erſten Kritik ſich ſchmeichelt, ich hätte ſie zurückgenommen.[36]) Ich habe ſie nur deprecirt, weil ich ſeit der Zeit von der Grenze, welche die Kritik nicht überſchreiten darf, mir einen beſtimmteren Begriff gebildet habe. Ich hatte mir nämlich damals die ſubjectiv ſehr berechtigte Frage erlaubt: Wie muß eine Seele beſchaffen ſein, die ſich beſtändig in ſo gräulichen Bildern, in einem ſo raffinierten Denken und Empfinden bewegt? Mit dieſer Frage das Publicum zu beſchäftigen, hat aber die Kritik kein Recht, und wenn Herr Hebbel mir jetzt einwendet, die Anarchie, wenn ſie ſich in den poetiſchen Werken wirklich vorfinde, müſſe ſich auch in der Seele des Dichters nachweiſen laſſen, ſo pflichte ich ihm zwar in dieſer Anſicht vollkommen bei, aber er iſt es dann, der ſie vertreten hat, nicht ich.

Was ich damals freilich nicht vermuthen konnte, war die Einbildung des Dichters, ich hätte vom mediciniſchen Wahnſinn geſprochen. Dieſe Neigung, in den Behauptungen des Gegners das Schlimmſte und Kränkendſte zu ſuchen, iſt nur ein Beleg weiter für meine Anſicht. Sie iſt auch diesmal wieder vorhanden, und ich führe eine Probe an, weil ſie charakteriſtiſch iſt. Ich habe mir die Art ſeines Producirens dadurch erklärt, daß ſie nicht (blos) durch die Freude an den (häßlichen und widerwärtigen) Stoffen bedingt, ſondern durch eine (berechtigte) Reaction gegen die herrſchende Weichlichkeit und Sentimentalität unſerer Literatur in das entgegengeſetzte falſche Extrem der forcirten Härte und des Cynismus getrieben wird. Das legt mir nun Herr Hebbel ſo aus, als wollte ich behaupten, er triebe die Poeſie nicht um der Poeſie willen, ſondern um Geld zu verdienen und

andern Dichtern das Brot abzuschneiden. Wie ist es möglich, daß ein Dichter, dem fortwährend ähnliche Gedanken durch den Kopf gehen, (ebenso hat er sich nämlich meine erste Recension dadurch erklärt, ich sei von Gutzkow bestochen worden), gesunde und wohlthuende Gestalten schaffen kann! Wenn man ihm den Vorwurf der Unsittlichkeit gemacht hat, was von mir übrigens nicht geschehen ist, so hat man damit nichts Anderes gemeint, als jene Krankhaftigkeit des sittlichen Empfindens, die von einem alle Grenzen des Menschlichen überschreitenden Dünkel nicht zu trennen ist. Wenn er am Schluß seiner Antikritik sagt, nachdem er vorher versichert, er halte sich nicht für den größten Dichter: „Wenn ich auch nichts über meine Zukunft weiß, dies weiß ich, daß meine Zeit einer spätern gegenüber ihre eigene Moralität gar nicht ärger verdächtigen kann, als durch die Zweifel, die sie in die meinige setzt," und wenn diese Erklärung in der folgenden ihre nähere Erläuterung findet: „Ich weiß es recht gut, daß mir nichts widerstrebt, als das allgemeine Mißbehagen, das gewöhnlich zu entstehen pflegt, wenn Jemand die wankende Gesellschaft in ihrem süßen Traume ewiger Dauer zu stören und sie auf die ihr drohende Gefahr aufmerksam zu machen wagt" — so ist das eine arge Umkehr der Begriffe. Die objective Welt ist trotz ihres unendlichen Reichthums nur ein Spiegel, in welchem die hineinschauende Seele ihr eigenes Bild erblickt: das heitere und klare Auge eines Göthe sieht überall das Schöne und Vollkommene, einem kranken Gemüth grinsen von allen Seiten scheußliche Teufelsfratzen entgegen.

Ich habe schon im vorigen Heft Gelegenheit gehabt, mich über das höchst Bedenkliche der Stellung auszusprechen, welche die romantische Schule dem Dichter der Gesellschaft gegenüber gegeben hat.[37]) Wir leben nicht mehr in der Zeit der Brahminen, und wir können froh darüber sein. Der Dichter wie der Geistliche, denen wir mit Freude, Bewunderung und Verehrung lauschen, wenn sie uns ihre eigenen Empfindungen veredeln und aus dem

Reichthum ihrer Seele uns eine Fülle heiterer und großer Gestalten schenken, dürfen in dem wirklichen Leben nichts Anderes sein wollen, als Gentlemen. Der Wahnsinn des Eigendünkels, der den Dichter über das sittliche Niveau seiner Zeit zu erheben scheint, drückt ihn unter dasselbe herab, und wer seinen Kopf wie eine Monstranz trägt, trägt ihn nicht auf eine anständige Art. Wenn Herr Hebbel nach seinem eigenen Ausdruck glaubt, der Dichter, der mit Recensenten verkehre, sei „wie ein König in der Kneipe der Kärrner", und dieses Verhältniß dadurch ins richtige Geleis zu bringen hofft, daß er sich selber wie ein Kärrner benimmt, so setzt er sich selber herab und nicht seine Gegner. Eine exceptionelle Stellung in der Gesellschaft ist nicht heilsam für einen reizbaren Poeten, sie verdirbt nicht nur sein sittliches Urtheil, sondern auch seinen Geschmack. Wenn er seine Gegner durch Ausdrücke wie „Frechheit", „Abfertigung", „Spezies", „sich unterstehen" und dergleichen zu widerlegen glaubt, so ist das mauvais goût im höchsten Grade, und schmeckt zu sehr nach den Gewohnheiten der Gesindestube, um auch nur in den niederen Kreisen des Publicums die bezweckte Wirkung zu machen. Wenn er sich aber dabei in seiner gewohnten Bescheidenheit, die ihn unter andern auch dahin bringt, sein „Trauerspiel in Sicilien" neben den „Othello" zu stellen, auf das Beispiel der Xenien beruft, so übersieht er dabei zweierlei. Einmal werden wir auch die Xenien nicht unbedingt billigen können. Einen poetischen Werth haben sie nicht, und ihre Grobheit verzeihen wir ihnen nur darum, weil ihre Verfasser die würdigere Partei waren; wer aber der Würdigere ist, das zu entscheiden, kommt den Betheiligten nicht zu. Außerdem ist die Zeit eine ganz andere. Damals war im Spießbürgerthum der sogenannte gesunde Menschenverstand das Herrschende, und die Intensivität der Empfindung das neue siegreiche Prinzip, dem man es nachsehen konnte, wenn es seinem Triumph einige starke Drucker aufsetzte; heutzutage ist aber das spezifische Spießbürgerthum gefühl-

voll und romantisch geworden, und der Verstand ist es, der, in seine Rechte wieder eingesetzt, die aus ihren Fugen gerückte Weltanschauung wieder in Ordnung bringen soll. Heutzutage lassen wir uns durch die romantischen Unverschämtheiten nicht mehr abschrecken, Ordnung und Verstand vom Genius so gut zu verlangen, als von dem gemeinen Sterblichen, und wenn mir Herr Hebbel vorwirft, ich habe mich an seinem „Trauerspiel in Sicilien" ebenso versündigt, wie Voltaire an Hamlet, und ich würde mich „unterstehen", gegen Shakespeare's Gleichnisse, Späße, barocke Witze u. s. w. ebenso unehrerbietig zu sein, als gegen seine eigenen, so acceptire ich diese Voraussetzung gern. Shakespeare hat in seinen Ausdrücken Vieles, was man auch in Hebbel wiederfinden kann und was bei dem Einen so geschmacklos ist als bei dem Andern: und so lange man nicht besser nachgewiesen hat, als bisher, wie in einzelnen Scenen des Hamlet das Gesetz des Zusammenhangs, der Spannung und Steigerung, so wie das Gesetz der Charakterbildung richtig beobachtet ist, so lange wird man uns nicht zumuthen, diesem Drama trotz des Großen, was es enthält, die Mustergültigkeit eines Kunstwerks zuzusprechen. Daß man bei Shakespeare nicht mehr das Gewicht auf diese Nebensachen legt, das die englischen Kritiker seiner Zeit nicht umgehen zu können glaubten, liegt theils in der Unsicherheit unsers Geschmacks, theils in dem Umstand, daß es bei Shakespeare allerdings Nebensachen sind. Wo dergleichen aber Hauptsache wird, darf man nicht so nachsichtig sein.

Zum Schluß. Herr Hebbel leidet an dem Schicksal, dem unsere Dichter von Talent ohne Ausnahme ausgesetzt sind. Es drängen sich um sie eine Menge unreifer Dilettanten, die sie mit Lobhudeleien so überschütten, daß ein sehr energischer Verstand und ein sicherer souveräner Charakter dazu gehört, die Wirklichkeit nicht aus den Augen zu verlieren. Herr Hebbel täuscht sich über die Anerkennung, die er im Publicum findet, auf eine sehr verhängnißvolle Weise. Ich will nicht darauf Gewicht

legen, daß bei ſeinen neueſten Werken auch ſeine wärmſten Verehrer daſſelbe Verdammungsurtheil ausgeſprochen haben, welches ich bei ſeinen früheren Werken fürchtend vorausſagte, aber er möge ſich umſehen in den Kreiſen des eigentlichen Volks, welches hier competent iſt, die Jugend mit inbegriffen, und er wird finden, daß in den meiſten Fällen der einzige Eindruck, den ſeine Werke machen, Unwille oder Geringſchätzung iſt. Eigentlich nehmen nur, mit Ausnahme halbreifer Weiber und ähnlicher Sphären der Geſellſchaft, diejenigen Kreiſe fortdauernden Antheil an ihm, die ſich ſpecifiſch mit der Literatur beſchäftigen, und denen es in den meiſten Fällen ähnlich ergeht, wie ich es von mir geſchildert habe. Wenn Herr Hebbel meint, daß ſeine Werke trotz der Abneigung, die er mir Schuld gibt, noch immer einen bedeutenden Eindruck auf mich machen, ſo hat er darin ganz Recht, aber es iſt dieſer unangenehme Eindruck, den wir immer haben, wenn wir es mit anſehen, wie eine der Anlage nach tüchtige Natur durch eigene Schuld ſchmählich zu Grunde geht.

Das vorliegende Trauerſpiel iſt, wie die Vorrede berichtet, im Jahre 1847 geſchrieben. Die Verſuche, es auf die Bühne zu bringen, ſind bis jetzt geſcheitert. Bei einer Hofbühne würden in der That die Bedenken zu groß ſein; die größern Stadttheater ſollten aber den Verſuch einmal wagen. Das Stück iſt bühnengerecht, erfordert nur eine geringe Anzahl von Perſonen, gibt einigen Darſtellern Gelegenheit zu charakteriſtiſchem Spiel, und diejenigen Stellen, welche beim Publicum am meiſten Anſtoß erregen würden, können ohne Nachtheil für den Zuſammenhang geſtrichen werden — was allerdings für das Stück keine Empfehlung iſt. Es iſt freilich auch dann nicht anzunehmen, daß es einen günſtigen Erfolg haben wird. Es fehlt dem Stück die eigentliche Spannung; es iſt blos Expoſition ohne Kriſis. Dabei iſt die Sprache ſo ge-

kniffen, daß man selbst beim Lesen ihr nicht ohne Schwierigkeit folgen kann,*) und die Charaktere wie die Motive ihres Handelns so raffinirt angelegt, daß man erst eines gewissen Kraftaufwandes bedarf, um sich überhaupt in sie hineinzufinden.

Der Lauf der Handlung, abgesehen von den Episoden, auf die wir nachher kommen werden, ist folgender.

[Folgt kurze Inhaltsangabe.]

Die Aussicht, mit der das Stück schließt, gibt keine sehr erbauliche Perspective. So geschickt es Bertram anfangen mag, die beiden Liebenden werden es doch immer wissen, daß er um ihretwillen gestorben ist, und da sein früheres Leben sie nichts angeht, und er sich ihnen gegenüber nur als großmüthiger Wohlthäter bewährt hat, so werden sie dieses Bewußtsein als eine Schuld empfinden. Diese üble Lage wird noch dadurch mißlicher, daß Antonio ein Räuberhauptmann ist, auf dessen Kopf ein Preis steht. Zwar ist er zu dieser Stellung durch Verhältnisse gekommen, die ihn menschlich entschuldigen, vor dem Gericht würde aber diese Entschuldigung keine Stätte finden. Zu jenem Bewußtsein der Schuld, welches noch dadurch erhöht wird, daß die beiden Vermählten von dem Nachlaß des Grafen leben müssen, wird sich also eine beständige Furcht gesellen, und so sehen wir einer sehr unglückseligen Zukunft entgegen, die nicht einmal der Hoffnung einer ernsthaften Buße Raum gibt. Das Opfer des Grafen,

) Ich überhebe mich diesmal der Citate, weil man eigentlich das ganze Stück anführen müßte, will aber auf einige Stellen aufmerksam machen, z. B. p. 8, wo Tobaldi in der ernstesten Stimmung vom Tode sagt: „er macht Mist aus dem Menschen, oder Blumenfutter", was, wie die meisten dieser Einfälle, ganz Jean Paul ist.[3]) Oder p. 10, 11, 12, 23, 35, 56, 68, 90 u. s. w. — Von den gräulichen Bildern ist schon einiges angeführt: ich erwähne nur noch aus der Vorrede das Behagen, mit welchem H. sich ausmalt, wie ein Tartar mir die Zunge ausreißt und auf den Rücken nagelt. — Uebrigens kehren die Einfälle zuweilen wieder (z. B. vergl. p. 32 mit der betreffenden Scene im Diamanten), wie es bei so barockem Wesen nicht anders möglich ist.

wenn es ein wirkliches war, erreicht also seinen Zweck nicht: war es aber kein wirkliches, sondern nur, wie er es selber angibt, eine bequeme Ausrede für einen ohnehin gewollten Selbstmord, so ist es kein tragisches Motiv, und erregt nicht einmal unser Mitgefühl. Der Ausgang, wie die ganze Tragödie überhaupt, verstimmt und ängstigt uns, ohne uns irgendwie zu erschüttern oder zu rühren.

Aehnlich geht es uns mit den einzelnen Charaktern, die hier in Betracht kommen. Graf Bertram, die eigentliche Hauptperson, hat zuerst einen langen Monolog, in welchem er das Thema: „Ich bin weiter nichts als ein wandelnder Leichnam, ein elender Mist, um die Erde zu düngen", bis zu einem wahrhaft bewundernswerthen Grade des Ekels variirt. Ich habe aus dieser Scene, die Hebbel schon früher veröffentlicht hat,[39]) in den vorigen Aufsätzen Einiges angeführt, muß aber bemerken, daß Bertram nicht der Einzige ist, der sich in diesen scheußlichen Bildern bewegt, sondern daß die andern Personen, namentlich Julie und ihr Vater, mit großem Erfolg darin wetteifern. Zum Theil ist dieses krankhafte Wühlen in Leichnamen eine Verirrung des Gemüths, zum Theil aber auch gerade schon Manier. Zwar bin ich keineswegs der Ansicht, daß das Entsetzliche und Abscheuliche aus der Tragödie zu verbannen sei, aber ich halte es nur unter zwei Bedingungen für erlaubt: einmal muß es nothwendig zur Erläuterung des poetischen Grundgedankens gehören und denselben auch wirklich erläutern; sodann muß auch in der Abscheulichkeit etwas sein, was uns mit ihr versöhnt, z. B. wie stets bei Shakespeare in ähnlichen Fällen: Energie und Kraft. Von beiden ist hier keine Rede. Alle diese lyrischen Leichenhausphantasien, in der Manier des Jean Paul'schen Lord Horion, mit denen Bertram vor uns auftritt, geben uns kein klares Bild von seinem Zustand, ebenso wenig wie das bei den Byron'schen Helden der Fall ist. Wir erfahren nur, daß er durch ein lasterhaftes Leben körperlich ruinirt ist. Wenn nun Hebbel meint, daß es in diesem Fall sittlicher sei, durch ein frei-

williges Ende der Welt etwas Gutes zu erweisen, als die übrig gebliebenen Kräfte zu benutzen, um positiv etwas zu wirken, so ist das doch wohl ein sehr handgreiflicher Irrthum. Da wir medicinisch nicht beurtheilen können, ob seine Kräfte nicht wirklich für irgend eine Thätigkeit ausreichen, da wir ihn, so weit er in die Handlung des Stücks eingreift, als einen edlen, wohlwollenden und verständigen Mann anerkennen müssen, so scheint uns der Schatten einer ekelhaften Vergangenheit, wenn sie in weiter nichts bestanden hat, als in dem Leben eines Roué, nicht dunkel genug, um eine Zukunft der Reue, Buße und Besserung unmöglich zu machen. Hebbel scheint das zuletzt auch selbst gefühlt zu haben; er läßt ihn ganz ex abrupto erklären, er habe Jemand getödtet. Da uns aber die nähern Umstände dieser Tödtung nicht einmal angedeutet werden, da es möglicherweise ein gewöhnliches Duell gewesen sein kann, so reicht auch dies nicht aus, ihm moralisch das Todesurtheil zu sprechen.[40]) Julia wendet sich zwar bei dieser Erklärung entsetzt von ihm ab, aber dieses Entsetzen hat keine Berechtigung, da sie sich von Antonio bei der viel schlimmern Erklärung, daß er ein Räuberhauptmann sei, nicht entsetzt abwendet, sondern, wie es ganz in der Ordnung ist, sich zuerst erkundigt, durch welche Umstände ein Mensch von so guten Anlagen in eine solche Verirrung gerathen sei. Daß sie diese Erkundigung bei Bertram unterläßt, ist eine Härte und Willkür, die das Publicum nicht theilen darf. Ist dagegen Bertram ein wirklicher Mörder, so lehrt ihn Carl Moor, wie man die beleidigte Gerechtigkeit zu sühnen hat. Wenn aber dasjenige, was wir von Bertram erfahren, nicht ausreicht, seine Selbstverurtheilung zu begründen, so dient es auch nicht dazu, ihn ästhetisch zu rechtfertigen: er ist in seinen Selbstvorwürfen, wie in seiner Großmuth immer ein sieder, leidender Mensch, der uns keinen Augenblick mit sich fortreißt, wie es doch auch der tragische Bösewicht thun soll, dessen Untergang uns also auch nicht erschüttern kann. Er wird durch den

Mechanismus des Stücks im strengsten Sinne des Worts, zu einer Sache herabgesetzt.

Auch in diesem Charakter scheint immer die Idee durch, er solle nicht blos ein krankes Individuum, sondern eine kranke Zeit repräsentiren. Diese Totalität des unsittlichen Wesens darzustellen, ist Hebbel nicht genug dramatischer Künstler. Ich habe ihm im Trauerspiel von Sicilien nachzuweisen gesucht, daß er nur eine exceptionelle Anekdote schildert, nicht eine Auflösung des allgemeinen Organismus. Er meint nun, er hätte doch nicht alle Sicilianer aufführen können. Gewiß nicht! Aber wie man die Unsittlichkeit generalisirt, kann er aus dem Lear lernen. — Wenn er ferner das Unheimliche, Schreckhafte, Gespenstische, das in Bertrams Figur liegt, auf einen großen Kreis ausdehnt, und ihn von Deutschland sagen läßt: „da gedeiht das Lichtscheue, da schießen Schierling und Bilsenkraut so hoch auf, daß man sich darunter niederlassen und träumen kann", so müssen wir doch im Interesse der Naturwissenschaft wie der Moral dagegen protestiren. Noch sind wir nicht das Volk der Leichen und Gespenster, wozu uns Hebbel machen möchte.[41]) —

Nicht viel Besseres kann man von Julia sagen. In dem Urtheil über seine weiblichen Charaktere scheint sich Hebbel überhaupt am meisten zu täuschen. Er hat zu sehr seine Intentionen vor Augen, um sich über die Ausführung ein klares Bild zu machen, wie seine Selbstkritik der Angiolina beweist. Julia hat in der Situation und auch in der Charakteranlage mit der Maria Magdalena viel Aehnlichkeit. So ergibt sie sich ihrem Verführer ebenso wie diese nicht in der Hitze der Leidenschaft, sondern aus einer raffinirten Reflexion. Als er ihr nämlich Gewalt anthut, überlegt sie, daß ein Hülferuf seinen Tod herbeiführen müßte, und da sie kein Menschenblut vergießen will, läßt sie ruhig Alles über sich ergehen. Eine sehr übel angebrachte Humanität! Ihre Flucht aus dem elterlichen Hause ist dann nicht Folge ihrer Liebe, sondern geht theils aus der conventionellen Nothwendig-

keit hervor, ihren Zustand durch eine Ehe zu legitimiren, theils — und dies ist wenigstens ein poetisches Moment — aus einer Gewissensangst. Sie soll nämlich das Bild der Mutter Gottes als reine Jungfrau bekränzen, und scheut sich vor diesem Frevel. Daß sie sich aber durch die Scheinehe mit Bertram aus ihrer Verzweiflung, die doch nicht blos auf dem verletzten Ruf beruhen durfte, sondern ebenso auf dem Glauben an den Verrath ihres Geliebten, selbst da noch herausziehen läßt, als diese Scheinehe den einzigen berechtigten Zweck, die Versöhnung mit ihrem Vater, verfehlt, und daß sie am Schluß nach allen schrecklichen Entdeckungen, die sie gemacht, noch an die Möglichkeit eines weitern Glücks glauben kann, ist ein häßlicher Zug, der auf dem Bilde der Maria Magdalena nicht vorkommt. Diese Letztere reißt uns durch die Gewalt und Energie ihrer Verzweiflung mit sich fort; bei der Julia werden wir aber in der Verzweiflung durch ein beständiges berechnendes Abwägen gestört und verstimmt.

Antonio ist im Drama der einzige lebendige Charakter. Er ist zwar ein Sünder, aber er hat in der Sünde einen tüchtigen Fonds von natürlichem Gefühl und eine sehr starke Energie in der Leidenschaft des Hasses und der Liebe bewahrt. Die Motivirung seines sündhaften Lebens durch seine erste Erziehung ist gut durchgeführt.

Es bleibt uns noch ein Charakter übrig, den wir bisher nur oberflächlich erwähnt haben, weil die Breite, in der er auftritt, dem Stück nicht wesentlich ist: Juliens Vater Tobaldi. Er ist das vollkommene Ebenbild des Meisters Anton, nur in der aristokratischen Sphäre, und gehört zu jenen wunderlichen Charakterproblemen, in denen sich Hebbel mit besonderer Vorliebe bewegt. Von Natur mit großem Edelmuth und grenzenloser Aufopferungsfähigkeit ausgestattet, hat er sich zuletzt durch sein Begriffe von Ehre und Sittlichkeit in eine abstracte Härte verloren, die man vom Cynismus nicht mehr unterscheiden kann; aber Meister Anton ist sowohl in der Form

wie in dem Wesen der Sache glücklicher durchgeführt. Einen knorrigen, in seinen bürgerlichen Vorurtheilen verhärteten Tischler darzustellen, ist Hebbel gelungen, wenn man auch das Charakterbild häßlich nennen muß; in das Denken und Empfinden, in das Sprechen und Benehmen eines Aristokraten, der nie seine Würde, eines Italieners, der nie seine Natur aus den Augen verliert, weiß er sich aber nicht zu versetzen. Daß Tobaldi nach der Flucht seiner Tochter, um vor den Augen der Welt gerechtfertigt zu sein, sie für todt ausgibt und ihr ein Leichenbegängniß hält; daß er sich darin auch nicht stören läßt, als seine lebendige Tochter vor ihm erscheint, mag man als aristokratischen Ersatz für das bürgerliche Halsabschneiden gelten lassen, wenn dabei auch Vieles auf die Rechnung der Vorliebe für gräuelvolle Nachtscenen kommt; daß er aber mitten in diesen schrecklichen Todesscenen fortwährend Witze macht, die eben so fade sind, als sie seiner Stimmung widersprechen müssen; Witze sogar vor seinem vertrauten Freund, sogar im Monolog, sogar der wiedergefundenen Tochter gegenüber, daß er den vermeintlichen Verführer mit kalter Höflichkeit behandelt, anstatt ihm in der ersten Aufwallung des Gefühls augenblicklich auf den Leib zu gehen, — das alles sind Züge, die vielleicht im Leben einmal vorkommen mögen, denn welche Verrücktheit wäre so groß, daß man sie nicht empirisch wiederfinden könnte! die aber nicht mehr in die Grenze der Kunst fallen, weil sie eine Abnormität sind, denn die Kunst soll uns nach Sophokles' vollkommen richtigem Ausspruch nur solche Menschen darstellen, in denen das allgemein Menschliche sich ausspricht; Monstrositäten gehören in die Pathologie, nicht in die Dichtung. Wenn also Tobaldi einem Freunde, dem Vater Antonio's, der sich in eine unnütze Verschwörung einlassen will, um ihn davon zurückzuhalten, droht, ihn bei der Polizei anzugeben, aber nach seiner eignen Erklärung nur um ihn zu zwingen, „mir auf den Leib zu rücken und mir Gelegenheit zu geben, den sieben Teufeln, die ihn plagten, mit einem Dolch in

einfacher Nothwehr irgendwo die Thür zu öffnen", wenn er, um dieses Ereigniß zu beschleunigen, „zuvorkommend viele einsame Spaziergänge macht" — so sind das Motive, deren Zusammenhang wir nicht einmal errathen können, denn wir erfahren nicht, ob Tobaldi sich von ihm tödten lassen will, oder ihn tödten, oder ob er das Dolchstechen nur als eine nützliche Leibesübung betrachtet; und sind daher noch viel weiter entfernt, uns ein Urtheil über die Sittlichkeit seines Verhaltens zu bilden.

Wenn also Hebbel, und zwar mit Recht, von dem Kritiker verlangt, er solle, um sich über die Sittlichkeit seines Stücks ein Urtheil zu bilden, nicht die Exposition, sondern die Entwicklung ins Auge fassen,*) so sind wir hier in der Lage, ein um so härteres Urtheil zu fällen, da eigentlich gar keine Entwicklung vorliegt. Die Charaktere sind am Ende, was sie am Anfang waren, abnorme, siechе und unklare Figuren. Bertram endet mit dem Entschlusse des Selbstmords, mit dem er bereits anfing, Tobaldi bleibt in seiner verstockten, raffinirt kalten Härte, und Julia hat zwar viele Ereignisse erlebt, aber was diese aus ihr gemacht haben, dazu fehlt uns jeder Schlüssel. Wir haben eine novellistische Reihe von Nachtstücken und von Variationen über einen bestimmten Charakterzug, aber keine organisch gegliederte Tragödie. J. S.

*) Doch geht auch darin Herr Hebbel in dem gewöhnlichen Eifer seiner Abstractionen zu weit wenn er behauptet, „daß gar kein Drama dankbar ist, welches nicht in allen seinen Stadien unvernünftig und unsittlich wäre, denn in jedem einzelnen Stadium überwiegt die Leidenschaft und mit ihr die Einseitigkeit oder die Maßlosigkeit. Der Dichter nimmt die unvernünftigen unsittlichen Elemente aus der Welt und löst sie seinerseits in Vernunft und Sittlichkeit auf, indem er Ursache und Wirkung enger zusammenrückt, als es in der Wirklichkeit zu geschehen pflegt." Bei dieser Dialektik übersieht Herr Hebbel, der beiläufig nur im Traume von mir die Behauptung gehört haben kann,[12]) er sei ein Hegelianer, was er allerdings durch die Ansicht, Hegel halte die Kunst für einen überwundenen Standpunkt, gründlich widerlegt, — er übersieht zweierlei. Einmal ist das Naturelement, welches

16.

Die Grenzboten. Leipzig 1862. 21. Jahrgang. II. Semester. IV. Band. S. 172ff.

Die Nibelungen.

Ein deutsches Trauerspiel von Friedrich Hebbel. Hamburg.

Als Friedrich Hebbel vor Jahren mit der Kritik in ärgerlichem Hader lag, wies er jeden Tadel über die oft gar seltsame Wahl seiner Stoffe mit dem Worte zurück, das einmal lebendig Gewordene lasse sich nicht wieder zurückverdauen. Dieser kecke Ausspruch blieb ein Zirkelschluß, so lange der Dichter sich in theoretischen Experimenten gefiel, die nur unlebendige Ereignisse wie jene wunderliche Erfindung der Tragikomödie bringen konnte. Im vollen Maße aber kommt die tiefe Wahrheit, welche in jenem Worte liegt, zur Geltung und dem Dichter selbst zu Gute, seit er in den letzten zehn Jahren uns wieder Werke geschenkt hat, denen die Nothwendigkeit ihrer Entstehung auf der Stirne geschrieben steht. Zumal von diesem jüngsten und schönsten Gedichte Hebbels wird jeder Leser empfinden, auch wenn das poetische Vorwort es nicht ausdrücklich sagte, das es mit dem Herzbluthe des Dichters

---

von der sittlichen Bildung erst überwunden werden soll, noch keine Unsittlichkeit. Unsittlichkeit ist nur die Barbarei der reflectirten Empörung gegen das sittliche Gesetz. Zweitens ist es allerdings dem Dichter erlaubt, auch die Unsittlichkeit anzuwenden, wie der Musiker die Dissonanz, um sie nachher in Harmonie aufzulösen, aber dies muß im richtigen Verhältniß stehen. Wenn der Dichter den Fieberphantasien eines physisch ausgehöhlten und im delirium tremens liegenden Menschen — von denen ich übrigens glaube, daß sie, wie das ganze Gebiet des Medicinischen, gar nicht in die Poesie gehören — einen größern Raum verstattet, als die Nothwendigkeit der Handlung erfordert, so wird er demselben Tadel unterliegen, als der Componist, der eine Reihe unaufgelöster Dissonanzen hinter einander bringt, und als der virtuose Schauspieler, der in einem ernsten Drama seiner Hanswurstrolle eine ungebührliche Breite vindicirt.

geschrieben ist. Wenn wir also fragen, inwiefern der gewaltige Stoff für das moderne Drama sich eigne, so kommt es uns nicht in den Sinn, mit dem Künstler wegen der Wahl seines Stoffs zu rechten, die für ihn wahrlich keine Wahl gewesen ist. Umgehen aber läßt sich die Frage nicht, schon um der Gerechtigkeit willen. Denn wenn ein Werk, das in einzelnen Scenen den edelsten Schöpfungen unserer dramatischen Dichtung gleichkommt, trotzdem nur einen sehr gemischten Eindruck hinterläßt, so liegt die Schuld nur zum geringen Theil an dem Künstler, zumeist vielmehr an dem Stoffe, oder richtiger, an der Stimmung, welche moderne Menschen dieser Fabel entgegenbringen.

Wenn der gebildete Durchschnittsmensch heute schon beim Anblick des Titels einer Nibelungentragödie mit der Ruhe des Weisen zu sagen liebt: das sind alte Geschichten, der Himmel bewahre uns vor dieser tausendjährigen Hexerei — so können wir nicht bestimmt genug die Ueberzeugung aussprechen: nur wenige moderne Dichter haben die gewaltige Versuchung *nicht* empfunden, die Gestalten des Nibelungenliedes irgendwie nachzubilden. Da steht sie vor uns, eine jener grandiosen Fabeln, woran die Kunst und der Glaube von Jahrhunderten gearbeitet, das Wunderwerk eines ganzen Volkes, in ihren Grundzügen hoch erhaben über jeder Anfechtung der Kritik. Und mit dem vollen Reize der Jugend tritt das altehrwürdige Werk vor unsre Augen. Seit zwei Menschenaltern erst hat sich die Liebe unsres Volkes wieder der alten Dichtung zugewendet, und seitdem sind die Gestalten des hörnernen Siegfried und der Rächerin Kriemhild einem Jeden eng verwachsen mit jenen ersten Empfindungen der Kindheit, welche ewig frisch bleiben, als wären sie gestern empfunden. Und dieser Schatz gewaltigster menschlicher Leidenschaften, der unsre Maler zu immer neuen Nachschöpfungen reizt, ist uns überliefert in einer poetischen Bearbeitung, die dem feineren Kunstsinne der Gegenwart nimmermehr völlig genügen kann. Denn — zum Schrecken

orthodoxer Germanisten sei gesagt, was jedes einfache Gefühl sofort empfindet — neben Stellen von hinreißender Kraft und Schönheit dehnen sich im Nibelungenliede weite Strecken von langweiliger Einförmigkeit, auch der Inhalt bietet oftmals eine fremdartige, ja feindselige Mischung von altnordischen, deutschen, heidnischen und christlichen Elementen, und die ungeheure Bewegung und leidenschaftliche Wildheit des Stoffs, welchen die epische Form oft kaum bewältigen kann, fordert den Dramatiker ebenso laut zum Nachbilden auf wie jene Keime verschlungener eingehender Charakteristik, die sich im Epos nur halb entfalten können. Gründe genug, um in unzähligen modernen Menschen den Wunsch zu erregen, daß die Heldengestalten der alten Sage auf der Bühne erscheinen möchten, wo, nach Hebbels schönem Worte,

Wo sich die bleichen Dichterschatten röthen
Wie des Odysseus Schar von fremdem Bluth.

Aber wie läßt sich diese ungeheure Fabelwelt dem Verständniß unserer Hörer erschließen? Am nächsten liegt es, durch sorgfältige psychologische Motivirung die alten Recken uns menschlich nahe zu führen. Dieses Wegs ist Emanuel Geibel gegangen — und der Erfolg bewies, daß auf solche Weise die finstere Größe des alten Gedichtes gänzlich verloren geht. Wenn jene Brunhild, die mit dem ersten Recken der Erde um ihre Jungfernschaft kämpft, sich mit der Selbsterkenntniß moderner Menschen Rechenschaft gibt über ihre geheimsten Empfindungen, so erscheint sie als eine unmögliche, fast komische Gestalt — ganz zu geschweigen jener Weichheit und Anmut, welche Geibel wider die Natur in diese rauhe Fabel hineingelegt hat.[13]) Wie anders ist Hebbel verfahren. Ein ungeheures Geheimniß bleibt immerdar über den riesenhaften Gestalten dieser Sage, das keine Kunst unsrer helleren Zeit lichten kann. Sollen unsre Hörer an einen Hagen Tronje wirklich *glauben*, so gilt es nicht ihn herabzuziehen in unsre Kleinheit und Feinheit, nein, es gilt, ihn noch

reckenhafter erscheinen zu lassen und die Wunder der alten Göttersagen, die im Nibelungenliede schon halb verwischt sind, in voller Pracht zu entfalten. Von vornherein muß der Hörer empfinden, daß er die Welt des hellen bewußten Verstandes verlassen hat, daß er unter Menschen tritt, die wahllos, zweifellos, wie die Naturgewalten das Ungeheure thun und der vollbrachten Unthat hart und sicher in die Augen sehen und sie auf sich nehmen, wie der Hagen des Liedes, der bei jedem neuen Frevel sich vordrängt und spricht „laß mich den Schuldigen sein". Diese Erhöhung des Helden fast über das Maß des alten Liedes hinaus hat Hebbel mit bewunderungswürdiger Kraft vollzogen. Seine Nibelungen sind wirklich, wie Dietrich sie dem Etzel schildert:

Du bist auch gewohnt
Dem Tod zu trotzen, doch du brauchst noch Grund,
Die nicht! Wie ihre wilden Väter sich
Mit eigner Hand nach einem lust'gen Mahl
Bei Sang und Klang im Kreise ihrer Gäste
Durchbohrten, wenn des Lebens beste Zeit
Vorüber schien — —
So ist der Teufel, der das Blut regiert,
Auch noch in ihnen mächtig, und sie folgen
Ihm freudig, wenn es einmal kocht und dampft.

Wie vertraut sind diese Menschen mit aller Heimlichkeit des Naturlebens, beredt wird ihre Zunge nur, wenn sie sich erzählen von den Geheimnissen des Waldes, von den Seherworten, die aus dem Nixenbrunnen ertönen, von den Wundern des nordischen Eislandes, von jenen Runen, darüber ein Held vergeblich sinnen mag bis an seinen Tod. Wo es zu handeln gilt, gehen sie ans Werk wortlos, sicher, unentwegt, wie der Schweizer sagt: dann und wann bricht aus den geschlossenen Lippen ein Ausruf jenes gräßlich wilden Humors hervor, der sich schon in dem alten Liede findet, wenn es von Volker spricht:

„Das ist ein rother Anstrich, den er am Fidelbogen hat."

Am gewaltigsten tritt uns die unbändige Kraft der Recken dann entgegen, wenn sie versuchen, sich der höflichen [?] Sitte zu fügen: als Hagen im artigen Gespräche mit Nudungs Tochter Nudungs gewaltige Waffen erblickt, ruft er arglos die bewundernden Worte:

Ich hätt' — verzeiht — ihn selbst erschlagen mögen:
Es muß ein trotz'ger Held gewesen sein.

Doch während Hebbel so trotzig allen unseren conventionellen Begriffen ins Gesicht schlägt, ist er um so maßvoller und schonender verfahren, wo er unser sittliches Gefühl zu verletzen fürchten muß — im erfreulichen Gegensatze zu Geibel, der in seiner Brunhild den Anstand ängstlich zu wahren sucht und dafür unsre sittliche Würde tödlich beleidigt. Jener König Gunther, der schon in dem alten Liede eine sehr widerwärtige Rolle spielt und bei jedem Versuche eingehender psychologischer Zergliederung nothwendig ekelhaft erscheinen muß, ist von Hebbel mit sicherem künstlerischem Takte in den Hintergrund geschoben worden. Jung und schwach läßt er den grimmen Hagen gewähren, der ihn und seine Brüder ganz beherrscht. Ebenso ist jener nächtliche Ringkampf auf Brunhilds Lager von Hebbel weit schamhafter behandelt als von Geibel, und wer sich einmal eingelebt in die wunderbare Luft dieses Dramas, wird ohne jeden Anstoß daran vorübergehen.

Also hat Hebbel, indem er uns von Anfang an mit befangenem Staunen emporblicken läßt zu seinen Helden, den Ton angeschlagen, welcher allein dieser Fabel geziemt. Auch daß Hebbel den ganzen Inhalt des Nibelungenliedes in die dramatische Form umgegossen hat, können wir nur billigen, denn wenn man so gern auf die attischen Dramatiker verweist, die nur einzelne Katastrophen aus der reichen Fülle der homerischen Gedichte sich ausgewählt, so will die gelehrte Vergleichung hier nimmermehr passen. Wie Schuld die Schuld gebiert, dies Fortwirken des Frevels, welches in der ursprünglichen Form der Sage,

in dem Fluche, den Andwari über das Gold gesprochen, sogar noch schöner ausgedrückt war, bildet recht eigentlich den Kern der Tragik des Nibelungenliedes. Darum müssen wir *sehen*, wie Siegfrieds Mörder und ihr ganzes Geschlecht untergehen; eine Vision, welche dies nur andeutet — wie in Geibels Brunhild — kann uns nicht genügen. Wer diesen Stoff dramatisch gestaltet, muß verzichten auf die concentrierte Schönheit des Einzeldramas, er ist gezwungen zur cyklischen Behandlung. Darum ist Hebbel mit Recht Schritt für Schritt dem Liede gefolgt. Das kurze Vorspiel „Der hörnene Siegfried" schildert Siegfrieds Einzug mit den Burgunden und endet mit jenem Vertrage, der Siegfried verpflichtet, um den Preis von Kriemhilds Hand Brunhild für Gunther zu gewinnen. In diesem Theile wirkt besonders ergreifend die Gestalt Siegfrieds, ein Bild der Heldenjugend, redselig und arglos, froh und hochgemuth. Der zweite Theil, „Siegfrieds Tod", den wir für den schönsten des Werkes halten, beginnt mit der Werbung bei Brunhild und endet mit den Flüchen Kriemhilds an ihres Gatten Bahre. Der letzte Theil, „Kriemhilds Rache", hebt an mit Etzels Werbung um Kriemhild und schließt ab mit dem Untergang der Helden. Hier lag die Gefahr nahe, daß in dem gräßlichen Morden die dramatische Spannung verloren gehe, der große Untergang nur wie ein episches Ereigniß wirke. Auch diese Klippe hat Hebbel sehr glücklich umgangen, indem er aus der Noth eine Tugend machte und das Retardiren selber zur Erhöhung der dramatischen Spannung benutzte. Während des gesamten dritten und vierten Actes in diesem letzten Theile werden wir der erdrückenden Angst nicht ledig, wir sehen das Verhängniß nahen und wieder zurückweichen, bis endlich am Schlusse des vierten Acts Hagen Kriemhildens Sohn, den kleinen Ortnit, ermordet und also das Gastrecht brechend selber das Verderben herbeiruft, das im fünften Acte schrecklich hereinstürzt.

Diese Eintheilung des Stoffs ist gerade deshalb ein

großes künstlerisches Verdienst, weil der Laie meinen wird, sie verstehe sich von selbst. Sie bietet dem Dichter den unschätzbaren Vortheil, daß er, ohne je in undramatische Breite zu verfallen, den reichen tragischen Gehalt seiner Fabel wirklich erschöpfen kann. Es gibt einige Stoffe von so unergründlicher tragischer Tiefe, daß sie unserer Seele bei jeder neuen Betrachtung immer neue und immer ergreifendere Situationen enthüllen. Wer hat das Bild von Paul Delaroche: „Maria in ihrem Hause in der Nacht nach der Kreuzabnahme" gesehen, ohne im ersten Augenblicke zu erstaunen über die Neuheit der Erfindung und im zweiten ihre Nothwendigkeit freudig anzuerkennen? Und wenn die Bauern von Ober-Ammergau ihr Passionsspiel aufführen, was ist es, das diese Tausende während langer Stunden in athemloser, andachtsvoller Stille fesselt, den blasirten Großstädter so gut wie die schwäbische Bäuerin, die meilenweit gewallfahrtet zu der heiligen Handlung? Es ist nicht blos die einzige Erscheinung, daß hier die künstlerische Kraft, die in den Tiefen unseres Volkes schlummert, frei und freudig aus dem Verborgenen hervortritt; es ist nicht blos die erhabene Weihe, welche der Glaube von Millionen über den grandiosen Mythus von der Kreuzigung Christi ausgegossen hat. Noch ein anderer, ein rein ästhetischer Grund gibt den anspruchslosen Zeilen des alten Dorfschulmeisters eine so mächtig erschütternde Kraft. Jener eine Tag des Todes Christi ist so überschwenglich reich an tragischen Momenten, daß der Nachdichter nicht nöthig hat, zu jenen Abbreviaturen zu greifen, welche die prägnante Natur des Dramas insgemein verlangt. Stunde für Stunde vielmehr des schmerzenreichen Tages geht in jenem Passionsspiele an uns vorüber; und also hat der Zuschauer den zweifachen Genuß der tragischen Erschütterung und zugleich der vollen, ungetrübten Naturwahrheit; denn auch jener letzte Schein des Absichtlichen, der nach Goethes tiefem Worte jedem Kunstwerke anhaftet, verschwindet bei dieser glücklichen Fabel. Einen ähnlichen Moment voll unerschöpflicher

Tragik bietet die Nibelungensage in dem Morgen nach Siegfrieds Ermordung, und Hebbel hat es verstanden, die Gunst der Fabel auszubeuten. Kein Augenblick des Grausens wird uns erlassen von der Stunde an, da Kriemhild erwacht und der Kämmerer über den todten Mann vor der Thüre stolpert, bis zu jener schrecklichen Todenprobe, wo der grimme Hagen unerschüttert ruft:

Das rothe Blut! Ich hätt' es nie geglaubt,
Nun seh ich es mit meinen eignen Augen.

In solcher Weise ist der fünfte Act von Siegfrieds Tod das Schönste geworden, was Hebbel je geschrieben.

Wenn Hebbel in klarer und berechtigter Absicht das Maßlose, das Reckenhafte seiner Helden in den gewaltigsten Umrissen gezeichnet hat, so war sein Plan doch keineswegs, uns durch das Fremdartige dieser Erscheinungen lediglich in Erstaunen zu setzen. Nein, wir sollen empfinden, dies ist das Geschlecht der Heiden, der Gewissenlosen, das einer neuen reineren Menschheit die Stätte räumen soll. Darum hat er jene Spuren des Christenthums, welche in das Nibelungenlied hineinreichen, weiter verfolgt und den Heiden Hagen in grimmer Feindschaft der Kirche gegenübergestellt. Vergeblich fällt der christliche Kaplan der maßlosen Leidenschaft dieser heidnischen Gemüther in den Arm, und von tief ergreifender Wirkung sind die einfachen Worte christlicher Versöhnung, welche er vor Siegfrieds Leiche der Rächerin Kriemhild entgegenruft. Endlich, als die Heiden sich gewendet, ergreift der Christ Dietrich von Bern das Scepter der Welt

„im Namen Dessen, der am Kreuz verblich".

Dies war sicherlich der einzige Weg, um das Entsetzen dieser Fabel zu einem für das moderne Bewußtsein versöhnenden Abschlusse zu führen. Dennoch scheint uns hier eine Schwäche des Werks zu liegen. Die christlichen Elemente treten im Verlaufe der Handlung zu wenig hervor — was freilich nach der Natur des Stoffes sich

nicht ändern ließ —, Dietrich selbst greift so wenig in das Spiel ein, daß sein letztes Auftreten als der Erbe der Welt, nachdem Alle untergegangen, mit denen wir empfunden und gelitten, fast wie ein symbolischer Zug, zum mindesten nicht als eine Nothwendigkeit erscheint. Der ruhige gewaltige Alte des Nibelungenliedes ist uns verständlicher als dieser Dietrich, der so befremdlich mitten inne steht zwischen der heidnischen und der christlichen Welt.

Nach manche Bedenken lassen sich erheben. Es fehlt nicht an einzelnen werthlosen symbolischen Erscheinungen — einem geheimnißvollen christlich ascetischen Pilger, einem stummen getreuen Eckewart u. A. — welche an Hebbels Jugendwerke erinnern. In der Darstellung der nordischen Götterwelt, woraus Brunhild hervortritt, hat der Dichter nicht immer jene feine Mittellinie zwischen Phantasterei und Nüchternheit eingehalten, welche sich so schwer bewahren läßt, wenn wir Mythen schildern sollen, die wir nicht mehr glauben; er ist, scheint uns, nach beiden Seiten hin davon abgeirrt. Und noch bestimmter müssen wir das Charakterbild des Königs Etzel für unfertig und phantastisch verschwommen erklären.

Doch es liegt im Wesen eines ächten Kunstwerks, daß es sich nicht erschöpfen läßt, daß es einen Ausblick bietet in das Unendliche. Begnügen wir uns also die Ueberzeugung auszusprechen, Hebbel habe in diesem Werke, trotz einzelner Mängel, das Schönste geleistet, was sich in einer modernen dramatischen Bearbeitung dieses Stoffes leisten läßt — und kehren wir zurück zu unserer ersten Frage: warum hinterläßt ein so kunstvolles Werk in den Herzen der meisten Leser nur einen sehr gemischten Eindruck, in Vielen sogar nur einen wüsten Schauder? Es ist doch nur halb richtig, wenn Hebbel sein Werk ein deutsches Trauerspiel genannt hat. Wir gestanden schon, daß die Gestalten dieses Sagenkreises mit unsren liebsten Kinderträumen verwachsen sind. Aber vergessen wir nicht: die zuerst wieder diese deutsche Mythenwelt aus der Ver-

gessenheit heraufbeschworen, waren jene alten Romantiker, welche zugleich alle die fremdartigen Reize der orientalischen und romanischen Sagen in unsre Kunst einführten und dem deutschen Alterthume sich unzweifelhaft mehr darum zuwandten, weil es alt und *fremd*, als weil es deutsch ist.

Und gerade vor diesem schönen Drama haben wir aufs neue empfunden, wie ganz eigen unser Volk zu seiner Geschichte steht, wie vertraut und zugleich wie fremd die Jugend unsres Volkes uns erscheint. Jene jugendliche Naivität des Naturlebens, welche sich im Drama schon wegen seiner klaren bewußten Kunstform nur leise andeuten läßt und nur in der Breite des Epos zu ihrem vollen Rechte kommt — sie ist es, die noch heute das Gemüth des Deutschen zu seinen alten Mythen hinzieht. Was aber des Dramatikers eigentliche Aufgabe bildet, das Gemüthsleben dieser epischen Zeit, das ist uns in solchem Maße fremd geworden, daß wir dreist behaupten können, ein Trauerspiel aus der französischen oder italienischen *Gegenwart* dürfe sich heute mit größerem Rechte ein deutsches Trauerspiel nennen als eine Dramatisirung der Nibelungensage.

Dem Dramatiker sind, weil seine Kunst gewaltiger als irgend eine andere den ganzen Menschen erschüttert, engere Schranken gesetzt bei der Wahl seiner Stoffe als dem Maler oder dem erzählenden Dichter; und dieser Einsicht voll hat sicher schon mancher moderne Poet der reizenden Versuchung dieser Fabel widerstanden. So gewiß wir beim Hören von Uhlands Ballade „Jung Siegfried“ uns willig in die alte Wunderwelt versenken, ebenso gewiß ruft das Drama den Verstand zum schonungslosen Mitsprechen auf. Wenn Hagen Tronje durch Siegfrieds Ermordung die Schmach Brunhilds zu rächen geht, obgleich er weiß, daß Brunhilds Blut erstarren wird, wenn Siegfrieds Blut gefriert, so kommt es uns freilich nicht bei, dem Hagen zuzurufen: das ist Widersinn — denn wir denken gar nicht daran, diesen Recken mit *unserem* Maße zu messen

— aber wir nehmen sein Verfahren hin wie ein unabänderliches Naturereigniß und meinen im Stillen: den Mann verstehen wir nicht. Indem Hebbel seine Recken gänzlich aus der Welt unsers Denkens und Empfindens heraushob, hat er zwar, wie gesagt, den einzigen Ton angeschlagen, der diesem Stoffe geziemt, doch er hat zugleich verzichtet auf die höchste Lust des Dramatikers, daß die Hörer fortwährend mit seinen Helden leiden und denken, sie treiben oder zurückhalten möchten. Allerdings bietet dies Drama auch mehre Charaktere, welche uns völlig verständlich sind, namentlich den Charakter der Kriemhild, den nach unsrem Gefühle schönsten des Werkes — wie ja auch Shakespeare in dieser alten Sagenzeit mehre Stoffe von rein menschlichem für alle Zeiten gültigen Gehalte gefunden hat. Aber daneben stehen sehr viele Züge eines halb bewußtlosen Menschenlebens, das „keinen Grund braucht" für sein Handeln, während der heutige Zuschauer sich doch fortwährend im Stillen nach den Gründen fragt. Und diese ungeheure Kluft, welche unser Empfinden von dem Seelenleben der epischen Tage trennt, sie hindert uns, ganz unbefangen theilzunehmen an dem Schicksale der Nibelungen, sie läßt Hebbels schönes Werk nicht zu einer ganz reinen Wirkung gelangen.

Und fragen wir, was Hebbel *neu* geschaffen hat in dem alten Stoffe, so finden wir zwar einzelne überraschend feine Motivirungen, welche das Lied gar nicht oder nur leise andeutet, wir sehen Brunhilds geheime Liebe zu Siegfried, wir erfahren, daß die Eifersucht Kriemhild bewog, ihre Schwägerin zu schelten, und daß der Neid der letzte Grund des Hasses ist, den Hagen gegen Siegfried hegt, aber wir können nicht sagen, die Helden seien uns in dem modernen Drama vertrauter geworden als in dem alten Liede. Unvermeidlicher Weise vielmehr treten in dem Drama einige moderne Züge störend hervor: die alten Recken beurtheilen sich gegenseitig mit einer bewußten Klarheit, welche zu ihrem eigenen Thun wenig stimmt, und wenn Brunhild zu Gunther spricht:

in Dir und mir
Hat Mann und Weib für alle Ewigkeit
Den Kampf um's Vorrecht ausgekämpft —

so offenbaren auch diese Worte ein helles Bewußtsein, das wir der Königin von Island nicht zutrauen. Gestehen wir also: wenn uns die Lust anwandelt uns zu erfreuen an der Größe unsrer Sagenzeit, so greifen wir lieber zu dem Nibelungenliede selber, als zu dem neuen Drama. Denn in einer Erzählung vergangener Thaten nehmen wir Vieles arglos und willig hin, was uns in der unmittelbaren Gegenwart des Dramas verletzt, und während die Mängel des alten Liedes uns nur wie das Blei erscheinen, worein die Natur das Silber verborgen hat, machen die Mängel des modernen Werkes den Eindruck einer fremden künstlichen Zuthat. Diese Worte sollen kein Vorwurf gegen den Dichter sein; er hat das Mögliche geleistet, aber er hat gewisse Bedenken nicht überwinden können, welche unvermeidlich gegeben sind durch die Thatsache, daß unser Volk das Gemüthsleben der epischen Zeit längst überwunden hat.

Alle anderen Bedenken, die ein wohlgeschulter Regisseur aus den fremdartigen Sitten der Heldenzeit entnehmen wird, scheinen uns nicht durchschlagend. Wir glauben, gerade diesem Stoffe werde das Publicum leidlich willig und gläubig entgegenkommen, und die Aufführung in Weimar hat diese Meinung bestätigt. Solche Schwierigkeiten des Costüms dürfen die Vorstellung des Werks nicht hindern, wenn anders zu den Schauspielerinnen, welche heute die Kriemhild spielen können, sich der Schauspieler für den Hagen findet. Wir begrüßen das Drama als ein neues Zeichen der Rückkehr Hebbels von den Experimenten des grübelnden Verstandes zur ächten lebendigen Dichtung.

17.

Europa. Chronik der gebildeten Welt. Hsg. von F. Gustav Kühne. Leipzig. 1848, 29. April. Nr. 18. S. 291—97.

Friedrich Hebbel.

(Der Diamant, Judith, Moloch, Maria Magdalene, lyrische Gedichte.)

Das schwerlöthige, das tiefere Talent steht mitunter abseits und verlassen, während mittlere Talente schnellfingerig und leichtgeschürzt auf den Markt des Lebens tänzeln, im bunten Gewühl der Menge glücklich sind. Es geschieht nichts ohne Verschulden, zu jeder Begabung gesellen die Schicksalsgötter zugleich einen Mangel. Einem Propheten in der Wüste, einem Einsiedler, der nur mit Gott und mit sich selbst verkehrt, fehlt die Befähigung mit den Menschen zu verkehren, deren Bedürfnisse zu theilen, in die flüchtige Leidenschaft des Augenblicks mit allen Sinnen einzugehen. Es gehört nicht blos eine gelenke Fügsamkeit, es gehört auch eine Stärke der Seele dazu, die Schwächen der Menschen zu verstehen, um sich ihrer zu bemächtigen. Die meisten Talente verlieren sich an die Schwächen des Zeitalters, sie sind mit den Thorheiten der Mode vergänglich. Das tiefere Talent möchte sich gern außerhalb dieser Sterblichkeit des Tages stellen; es hält sich an die ewigen Gedanken Gottes, und bleibt oft einsam auf sich selbst verwiesen. „Lichter ziehen ist Eins," sagt Hebbel in einem seiner neuen Gedichte, „und Lichter brauchen ein Andres."[44]) Aber während die flüssigen Talente sich für den Bedarf der Menschen verbrauchen, ist das Genie keineswegs der bloße Lichtzieher, der den Andern den Betrieb der Beleuchtungsmittel zu überlassen hätte. Jedes wahrhafte Genie hat noch immer unabsichtlich und willenlos seine Epoche beherrscht; der Instinkt, der es in die Einsamkeit trieb, führt es auch unversehens in den Lärm des Lebens zurück; ungeahnet

gebietet ihm ein innerer Drang plötzlich auf offenem Markt eine Fackel anzuzünden, vor welcher alle kleinen Lichter in den Fenstern der Leute erblinden. In dieser Gunst der Götter, in dieser ungesuchten Gegenseitigkeit von Ursach und Wirkung steckt ein Geheimniß. Hätte ein Talent die ganze Ursprünglichkeit des Geistes, die dem Genie eigen ist, und ihm fehlte die Begabung die Welt zu erfassen, so fehlte ihm bei aller Bedeutsamkeit doch die Macht. Nicht den Ursachen, den Wirkungen huldigt die Welt. Und aus dem Ungeschick, sich der Welt zu bemächtigen, entspringt dann nicht selten der Eigensinn, sich vor ihr abzuschließen, sich unzugänglich zu machen und Pfade zu gehen, wo niemand folgt. So geschieht es, daß uns manch reicher poetischer Urwald mit all seinem üppigen Naturwuchs entzogen bleibt, während die leichtbewegten, aber mühescheuen Menschen sich in Park- und Gartenanlagen tummeln, wo ihnen geschäftige Hände bequeme Lustpartien bereiteten. Es gab in deutscher Dichtkunst tiefsinnige Sonderlinge, die sich im Gestrüpp der Wildniß gefielen. Heinrich von Kleist war einer von ihnen, ein tiefes, starkes, aus den Urquellen der Natur genährtes, ein seltsam in sich verwachsenes Herz. Seine Dichtungen sind Urwälder, nur für wenige zugänglich. Es ist schlimm, wenn die Talente um die Gunst der Menge buhlen; es ist aber auch schlimm, wenn sie dem Dämon ihrer eignen Laune unterworfen sind. Es ist schlimm, wenn die Muse zur gefallsüchtigen Hetäre wird; aber es ist auch schlimm, wenn sie mitten im bewegten Menschenleben eine Sphinx abgibt, langhingestreckt mit ihren Gliedern, nur mit sich selbst beschäftigt und mit ihrem Problem, für das, wie ein stolzes Selbstgefühl ihr sagt, kein Ödipus erscheint.

Hat Friedrich Hebbel's Muse etwas von solcher Sphinx? — Sie gibt keine ägyptischen Dunkelheiten. Sie verschmäht die Allegorie, aber sie quält sich in der Theorie mit symbolischer Bedeutsamkeit. Wo die gesunde freie Kraft der Hebbelschen Poesie zum vollen Durchbruch kommt, da will sie und gibt sie plastische, klare, in sich

selbst getragene Gestalten, schön und wahr, mächtig und ursprünglich, Sinn und Bedeutung in sich selbst erledigend. Aber seine Muse will um keinen Preis amüsant sein; in ihrer ungelenken Kraft steckt eine jungfräuliche Scheu sich der Welt hinzugeben. Sie will, weil sie nicht Redner des Volks sein kann auf offenem Markt, lieber ein Prediger in der Wüste bleiben. Sie flüchtet sich gern in die Geheimnisse einer Symbolik, sie hält es für nothwendig, unpopulär zu sein. Die Wahrheit hat sich oft in Symbole gekleidet, die Religion bedurfte ihrer. Die Schönheit aber ist die offenbar gewordene, in die Erscheinung getretene Wahrheit. Wem soviel plastische Gestaltungskraft wie Hebbel innewohnt, will auch im Grunde keine Wahrheiten geben, die sich hinter die Erscheinungswelt verkröchen, kann in der Poesie nichts als den süßen Kern der Wirklichkeit sehen. Es fragt sich nur, in welcher Schaale dieser Kern sich bietet.

Hebbel gibt den Leuten oft harte Nüsse, die sie sich nicht gern knacken mögen. Läßt er sich dann in Vorreden herab, selbst Nußknacker zu sein, so gibt er ihnen zur Lösung des Räthsels ein neues Räthsel. Zur Komödie „Der Diamant“ liefert er ein Vorspiel zwischen der Muse und der Aftermuse, und zu diesem Vorspiel wieder eine Vorrede, die einen tiefsinnigen Aufschluß gibt, warum sein Drama theaterwidrig sei. — Dies ergötzliche Lustspiel voll Aristophanischem Übermuth und ächt Holbergscher Kraft der Komik gibt uns die Geschichte eines Edelsteins, an dem das Wohl und Weh eines königlichen Hauses hängt.

[Folgt kurze Inhaltsangabe.]

— In dieser Satyre auf die Glück und Weisheit suchenden Menschen liegt eine große Fülle von Ernst und Scherz. In diesem Gewirr von List und Dummheit in der Menschenwelt entfaltet sich uns eine ganze Reihe ergötzlicher, geistvoll lustiger Scenen. Neben der Freiheit des Komus ist freilich der phantastische Ernst am Königshofe zu dürftig und dünn gehalten, um das ganze Werk ein

vollendetes nennen zu können. Auf der Bühne ist das Stück nicht zulässig, aus dem einfachen Grunde, weil man nicht gewohnt ist, in Gesellschaft ohne Hosen zu gehen, oder selbige sich dort abzuziehen. Aber was nun weiter? — Hebbel gibt ein Vorspiel, in welchem die Aftermuse die ächte Muse verhöhnt. Allein wo ein Dukatenmännchen Hauptheld ist, da tritt, däucht mir, das Afterinteresse weit mehr auf Seite der wahren Muse! Hebbel gibt im Vorwort das Mährchen von einem Ritter[45]), der eine verzauberte Prinzessin aus dem verschanzten Schlosse befreien will, dem aber der Wächter zur Bedingung macht, die Waffen zu strecken, bevor er den Einlaß gestatte. Der Ritter soll sich seiner Waffen entblößen, um die Prinzessin zu retten, der Dichter sich der Poesie entkleiden, um die Bühne zu erobern! Ist das nicht zu viel verlangt oder zu wenig vorausgesetzt? Der Zwiespalt zwischen Dramatischem und Theatralischem wenigstens ist damit nicht erledigt. Hebbel's Ritter weiß auch nicht, ob er umkehren soll, sein Dichter ist zweifelhaft, ob er den Triumph der Musen auf den Brettern oder außerhalb zu suchen habe. Das artige Mährchen soll uns trösten: aber Ein Räthsel erklärt nicht das andere. Hebbel's Muse gefällt sich also mitunter die Sphinx zu spielen. Und ganz beziehungslos gegen das Verständniß der Welt will diese Sphinx nicht sein. Der Menge gibt sie platterdings kein Zugeständniß. Daß die Bühne so wenig wie die Gesittung der menschlichen Gesellschaft die ganze Wahrheit ertrage, davon will Hebbel nichts wissen. Dagegen parlamentirt er mit den Denkern, mit den Männern aus der Philosophenschule. Die Sphinx richtet sich dann aus ihrer ruhenden Stellung auf, hebt ihre Pranken in die Höhe und demonstrirt mit ihren langen eckigen holsteinischen Gliedern in die Luft hinaus. Um die dramatische Poesie mit den Hegelschen Denkern zu vermitteln, ist Hebbel im Stande, einen Aufsatz über den Styl im Drama — in einem Style zu schreiben, der sich in den ganzen abstracten Schwulst der Schule wickelt, sich, wo er aufklären will, in ein Gewirr von Um-

dunkelungen hüllt. Andere schreiben, um ihre Dramen mit der Lesewelt zu vermitteln, eine heitere, anmuthende Erzählung, von deren gelegentlicher Entstehung, deren lustigen Schicksalen und Abenteuern vor und hinter den Kulissen. Hebbel citirt für sein Drama in Vorreden und Aufsätzen metaphysische Geister, Schemen aus der Philosophenkammer, die keinem Menschen mehr fragwürdig erscheinen. Hebbel hat auch nichts zu Hülfe zu rufen, nichts zu erklären, nichts einzuleiten. Wo der Kern seiner Poesie klar, markig und im ganzen Stolz seiner freien Kraft sich gibt, da sprengt dieser Kern von selbst die Schaale. Wo seine Muse sich in die Sonderlingsmaske hüllt, da hilft keine Vermittelung, keine Entpuppung aus ihrer abstrusen Laune. Wo die Poesie aufhört, Göttin der Schönheit zu sein, die anspruchslos ihren Gürtel um sich schlingt, da kann sie noch immer für eigenthümlich, für merkwürdig gelten, aber gewinnen kann sie nur durch ihren Liebreiz, nicht durch ihre Symbole. Die vollendete Schönheit siegt durch sich selbst. Sie gibt kein Räthsel zu lösen, stellt keine Bedingungen ihres Verständnisses; sie ist frei und hingebend, klar und hüllelos bis — auf den Gürtel, den sie trägt. —

Hebbel's poetischer Tiefsinn gefällt sich in psychologischen Wagnissen. Dies ist eine andere Seite seines Naturells. Er ist Romantiker genug, auch dem Dämon der Häßlichkeit neben der Gestalt der Schönheit zu seinem Recht in der Kunst verhelfen zu wollen. Dieser Dämon des Häßlichen hat sein Recht. Er kann uns entweder durch seine Wahrheit und Wirklichkeit schrecken, oder er kann uns durch Humor ergötzen, indem er die Welt in ihrer Verwahrlosung schildert. In der altclassischen Poesie war sein Bereich sehr enge. Neben hundert in physischer und sittlicher Schönheit prangenden Gestalten führt uns die Ilias nur Eine häßliche Figur, den Thersites, vor. Aber im Shakespeare wimmelt es von jenen Verbrechernaturen die uns tragisch erfassen, indem sie uns den Schlund der Hölle entriegeln: wimmelt es von jenen humoristischen

Figuren, deren Stufenleiter vom halb verthierten Kaliban vielfach wechselnd hinaufreicht bis zu dem tragisch witzigen Narren im Lear. Was aber im Gebiet des Häßlichen uns weder schreckt durch seine Macht, noch uns reizt durch seine Komik, das verfällt der Widerwärtigkeit, hat keinen Anspruch auf Geltung, selbst wenn es wahr und wirklich wäre. — Hebbel's Maria Magdalene, das bedeutendste Drama unserer ganzen Epoche, hat den sittlichen Fall eines Mädchens zum Fundament. Diese Unschuld fällt in einer Weise, die uns weder durch die Macht dämonischer Schrecken imponirt, noch uns durch einen Witz des boshaften Ungefährs ergötzt. Vor der Majestät der Naturgewalten haben wir allen möglichen Respect, die hinreißende Macht einer aufrichtigen heißen glühenden Leidenschaft sühnt sogar den Fall einer Unschuld. Hier aber gibt aus ruhigem Verstandescalcül ein Mädchenherz sein jungfräulich Heiligtum hin. Auf den verführerischen Bräutigam ist das Glück der Familie angewiesen; um ihn sicher zu stellen, um sich auf immer an ihn zu binden, ergibt sich ihm und fällt Hebbel's Maria Magdalene, nicht also aus Leidenschaft, nicht im Augenblick der Bethörung der Sinne, auch nicht im Grimm der Verzweiflung, sondern speculativ, mit diplomatischer Verständigkeit. Und dies Mädchen steht im Mittelpunkt der Interessen; um ihren Gewinn oder Verlust öffnen sich vor uns alle Himmel der Sehnsucht, alle Schleusen des Unglücks; sie ist die Heldin, für die wir fühlen und empfinden, Heldin eines Stückes, das uns mit der ganzen Gewalt naturwahrer Kraft die Tragödie einer bürgerlichen Häuslichkeit, auf engem Boden gemeiner Gegenwart in der Gesittung der Menschen den erschütternden Zwiespalt alter und neuer Zeit hinstellt. Gegen die fadenscheinige, glatt appretirte Arbeit der Marionettenfiguren unserer nach französischer Schablone gemodelten Intriguenspiele ist Hebbel's Tragödie ein Meisterstück voll Urkraft und voll dichterischer Fülle. Diese Hebbelschen Gestalten sind wirkliche Menschen; sie sind Geburten vom Mark eines

ächten Dichtergeistes. Und wie sie ihr Schicksal aus sich selbst, aus ihrem Blut und ihrer Natur heraufbeschwören, stellen sie uns ganz ausnahmsweise von fast allen dramatischen Schöpfungen der jetzigen Zeit eine seltene, einzige Tragödie hin. Trotz ihrer nackten sittlichen und geistigen Blöße bringen sie es, indem sie sich wie Naturkräfte aneinander drängen, zum höchsten Conflict in der geistigen Welt. Nicht in den feilen Müttern und Töchtern aus dem Volk in den französischen Melodramen, in Hebbel's Drama habt Ihr die wahrhaften Vertreter des Proletariats der heutigen Menschheit zu suchen. Und sie vertreten im Wendepunkt alter und neuer Zeit die Menschheit auf ächt dichterische Weise, als freie Geburten eines parteilosen Dichtergehirns, nicht als Sklaven einer Parteimeinung, nicht mit den Schrecken eines Voz aus den Höhlen des Schmutzes, nicht mit den raffinirten Folterwerkzeugen eines Sue, sondern mit der ganzen Naturwahrheit germanischer Harmlosigkeit und Einfalt. In Meister Anton haben wir die schroffe Geschlossenheit ächt tragischer Heldengröße. Er wurzelt mit der schrecklichen Gebundenheit seiner sittlichen Begriffe im Boden der alten ehrbaren, fest in sich bornirten Zeit. An diesem Eichstamm, der nicht mürbe werden, nicht brechen und nicht zersplittern kann, versucht sich der Sturm der Noth, versuchen sich Elend und Gram, versucht sich der feuchte laue Westwind der sittlichen und geistigen Sophistik eines neuen Geschlechtes, das vom Baum der Erkenntniß naschte. Von halber Bildung gewitzigt, unterwühlt das jüngere, von einem neuen Zeitgeist erfaßte Geschlecht den Boden des alten Lebens, bohrt sich aber selbst sein Grab, um neben dem Stamm der Familie, den der Sturm erschüttert, aber nicht bricht, zusammenzuknicken. Die Wucht dieser tragischen Gewalt ist so mächtig, diese Tragödie in der Kraft schmetternder Wahrheit so überflügelnd, daß man fast vergißt, auf welch gewagter Annahme sie erbaut ist. Und doch kommen wir auf das Wagniß dieser Annahme zurück, sollen wir Hebbel's Natur erläutern. — Man hat

darüber gestritten, ob es nicht überhaupt verwerflich sei, auf den sittlichen Fall eines Mädchens ein Drama zu gründen, das uns den höchsten geistigen Kampf der Menschenwelt zur Erscheinung bringen will. Es hat das aber bei Emilia Galotti noch keine Kritik in Frage gestellt, ob uns schon in diesem Werke von Anfang bis zu Ende die Zurüstungen beschäftigen, die eine mädchenhafte Unschuld in die Tatzen und Klauen einer gleisnerisch verlorenen Welt zu bringen trachten. Es kann auch nicht die Absicht sein, uns mit denen ausgleichen zu wollen, welche die geschminkte Sünde der französischen Salonmaske auf der deutschen Bühne für zulässig halten und doch zum Schutz der parfümirten Prüderie angeblich aus Sittlichkeitsgefühl den Stab über die Tragödie Hebbel's brechen. Stellen wir die Frage einzeln, ob die Motive für Magdalenens Fall richtig sind, so gestehe ich offen, daß meine Psychologie nicht soweit reicht, dies ganz leidenschaftlose, ganz rationell erklügelte Selbstopfer einer Mädchenblüthe zu begreifen. Wäre ein so kaltes profanes Sichpreisgeben der Jungfräulichkeit an Leib und Seele möglich, so würde es doch nur als eine Einzelnheit richtig sein, träte damit noch keineswegs in den Kreis des Interesses, innerhalb dessen die natürliche Wahrheit eine poetische Berechtigung erringt. Wo uns das Böse weder durch die Schrecken der Naturgewalt erfaßt, noch komisch reizt, da steht es blos als Widerwärtigkeit da und hat als solche weder dichterische Macht, noch dichterisches Recht.

Jedenfalls bleibt es gewagt, auf einen so zweifelhaft berechtigten Fall ein Drama zu bauen, das den höchsten Aufwand sittlicher und geistiger Lebensmächte in's Feld stellt. Hebbel, der Holsteiner, der halbe Insulaner, hat etwas von den alten Nordlandsrecken, die auf Abenteuer ziehen und sich keck irgend eine Gewaltthat zum Ziele stecken. Hebbel tritt mit seinen künstlerischen Plänen leicht in das Bereich Michelangelo's. Michelangelo imponirt, aber er reizt und fesselt nicht. Michelangelo übernimmt sich in seinen Conturen. Er überschreitet mit

seinen Linien das Menschenmaß und bleibt uns die menschlichen Farben dazu schuldig. — Hebbel's Tragödie Moloch, soweit deren Anlage sich nach dem ersten Akte*) erahnen läßt, verräth einen Entwurf, der das Bereich menschlicher Naturen überschreitet, nur von Riesen und Kobolden auszuführen ist. Raffael hat nie Giganten, nie Zwerge gemalt; die menschliche Form galt ihm für die höchste, weil sich in ihr die Kraft als Schönheit abschließt. Größe, die uns nicht durch Schönheit reizt und fesselt, ist blos in ihren Dimensionen groß, ist bloße Ungeheuerlichkeit. Und von solcher Erhabenheit, die blos ungeheuerlich ist, gibt es zum Lächerlichen nur Einen Schritt.

War diese nicht allzu breite Grenzlinie, wo das Ungeheuere plötzlich sein Grausiges verliert und komisch wirkt, vielleicht in Hebbel's Judith überschritten? — Nicht in der Heldin selbst, aber im Holofernes. Sie selbst ist eine so mächtige Gestalt daß sie uns fast über den Graus hinwegverhilft, ihr Herz und ihren Leib an eine wüste Bestie verloren zu sehen. Man kennt alte Märchen, wo Prinzessinnen sich in Creaturen der Wildniß verlieben, sich mit Drachen, mit Scheusalen der Thierwelt begatten. Die Mährchenwelt findet uns auch für moralische und psychologische Annahmen gläubig. Aber das Drama, das Menschen spielen, tritt aus allem Symbolischen, allem Mythischen heraus; das Drama gibt gegenwärtige Wahrheit und Wirklichkeit. — In Judith's Gestalt war unabsichtlich ein großer Zeitgedanke dichterisch verkörpert. Man hatte viel von der Emancipation der Frauen gefabelt, die Saintsimonisten zogen über's Meer, das freie Weib zu suchen; hätten sie es gefunden, sie wären vielleicht wie der Jüngling vor der Bildsäule zu Saïs erstarrt. In hundert Aufsätzen, hundert Romanen war die Lehre von der Selbständigkeit des Weibes gepredigt; und als Hebbel den Leuten die freie Amazone

*) S. Europa, 1847 Nr. 1.

in leibhafter Gestalt hinstellte, senkten sie den Kopf, rieben sich die Hände und schlichen bei Seite. Freilich, jene Nymphen, die Beinkleider anziehen und Cigarren rauchen, machen vor und hinter den Kulissen mehr Glück als dies wirklich heroische Weib, das den ganzen sittlichen Adel ihres Geschlechtes als eine Größe des Geistes ohne Lüge, ohne Schminke entfaltet, nicht den Mann spielt, sondern vom Manne fordert, Mann zu sein. Das Unerhörte, aber entschieden Große dieser Judith ist, daß sie jeden Mann, der kein Held ist, verhöhnt. — Sie erzählt zu Anfang ihr kurzes eheliches Leben. Wir begreifen, daß sie einen Schwächling verachtet. Ein winselnder Elegiker wirbt um ihre Hand; sie sagt: Geh' hin und tödte den Feind des Vaterlandes; dann komm und nimm meine Hand! Wie er zittert, stößt sie ihn mit dem Fuße von sich. Sie verlangt vom Mann, daß er ihr Bewunderung einflöße. Wird ihm das schwer, so wird es ihr um so weniger schwer, ihn zu verachten. Nur wenn er ihr den Eindruck entschiedener Geistesgröße gibt, verzeiht sie ihm die Schwäche ihres eigenen Geschlechts, verzeiht sie der Natur diese Unbill, das Weib dem Manne untergeordnet zu haben. Sie leugnet nicht die Nothwendigkeit der untergeordneten Stellung des Weibes, aber sie fordert, daß der Mann dieser Überlegenheit werth und fähig sei. Sie fordert vom Mann Heroismus, und siehe, sie findet ihn nirgends als im Feinde ihres Landes, in einem Henker ihres Volkes, in einem Helden, der zugleich ein Wüthrich ist, Molochsdienste treibt und das Opfer, das er umarmt hat, schlachtet. In einem Scheusal findet sie was sie suchte, männliche Tugend, Muth, Heldenthum und Stärke des Geistes. So muß sie als Weib bewundern, wo sie als Tochter ihres Volkes verabscheut, muß lieben, wo sie morden soll, muß Wonne fühlen, wo Grausamkeit ihre Pflicht wird. In diesem Taumel von Wollust und Entsetzen gibt sie sich dem Gewaltigen hin und schlägt ihm in der Stunde der süßen Umarmung das Haupt herunter. Diese auf's Höchste gesteigerte Leidenschaft ist fast Raserei,

aber es liegt Größe in diesem Schwindel, ein grausamer Reiz durchzittert uns mit allen Schrecken. Ob sich schon unsere Nerven und Sehnen bis auf's Äußerste spitzen und spannen, daß sich Haß und Liebe so ineinander verlieren können: wir fühlen, daß dies in der Natur des Weibes möglich, mithin menschlich wahr ist. Aphrodite und Gorgo in Einer Person stehn vor uns, leibhafter und gewisser, als je Tizian diese Judith, seine Lieblingsfigur gemalt. Packt nun aber Holofernes, wüst und betrunken, dies Weib, um sie hinter die Gardine zu schleppen, so geht das Grausen plötzlich in Ekel über, und diesem Ekel kommt heimlich eine Lachlust zu Hülfe. Der Bogen ist überspannt, er bricht im Augenblick, wo der Pfeil von der Sehne schwirrt. Das Colossale, das die Form der menschlichen Schönheit verläßt, tritt in's Thierische über, wenn es sich nicht in überirdischen Dunst zerlöst.

Es ist gleichgültig, welchen Erfolg diese Judith auf der Berliner, der Hamburger Bühne in den Händen selbst einer Crelinger, einer Enghaus erlebte. Der Werth oder Unwerth einer Schöpfung Hebbel's unterliegt nicht der Gunst von Zufälligkeiten. Die Gestalt der Judith ist eine geniale Geburt, eine in sich fertige Größe; aber das Ensemble dazu ist aus dem mährchenhaft Symbolischen nicht zur menschlichen Wirklichkeit, die das Drama fordert, herausgetreten. Fast könnte man denken, Hebbel's einsam schaffende Dichternatur könne es nur zu einzelnen fertigen Gestalten bringen. In seiner Genoveva ist nur Golo dramatisch fertig geworden. Wie Einer vor Schmerz und Liebe Teufel wird und in der dunkeln Wollust dieser Empfindung schwelgt: das ist das Thema dieses Drama's, das Golo, nicht Genoveva heißen sollte. Die Genesis dieser einzelnen Gestalt mit dem ganzen betäubenden Zauber lyrischer Gedankenmusik macht es zum Monodram, bei dem alles Ensemble in den Hintergrund tritt. Ich sage: man könnte glauben, Hebbel bringe es nicht über das Monodram hinaus, wenn uns nicht seine Maria Magdalene

eines Andern belehrte. Hier sind nicht einzelne Gestalten blos, hier sind ganze Gruppen dramatischen Lebens, voll ausgeprägte ganze Scenen, wo alle Einzelnen, für sich richtig gestellt, gegenseitig bedingt, zu einem wunderbar großartigen Conflict zusammengreifen.

Die Kritik braucht hier nicht zaghaft zu sein, dicht neben den bedeutsamen Schönheiten eines großen, starken Talentes Irrthümer aufzudecken. Wenn der Tiefsinn sich in Seltsamkeiten verliert, dann gilt es umsomehr wachsam zu sein. Die poetische Mittelmäßigkeit läuft seltener Gefahr sich mit zu verirren. Sie macht gute Toilette, trifft den Conversationston, ist amusant und bleibt leichter im Geleise des Menschenmöglichen. Das Mittelmaß der Talente wird selten besser, aber auch selten schlechter sein als das Publikum, es macht nur soviel Verstöße als dieses erträgt: das mittlere Talent macht Fehler; das tiefere leidet aber mitunter an Irrthümern. Diesen Irrthümern nachzugehen, ist lehrreicher, als die Wirkungen der mittleren Talente zu erklären. Diese stützen sich mit ihren Fehlern auf die Schwächen des Publikums, mit ihren Vorzügen auf den Durchschnitt der Bildung. An den Irrthümern eines starken Geistes lernt das Publikum sich auf Größeres besinnen, seine Forderungen, seinen Maßstab steigern.

Irrthümer werden am besten widerlegt, indem sie als in der Natur des Autors begründet nachgewiesen werden. Im lyrischen Gedicht gibt die Persönlichkeit sich selbst, und nach dem, was wir hier vorausgeschickt, ist es leicht sich in der Sammlung *Neuer Gedichte* Hebbel's zurechtzufinden.*) — Das lyrische Gedicht wird in der Regel als die beste Blüthe eines Dichterlebens genommen. Es ist aber eben so oft nur die Schöpfung kleiner Nebenstunden, Abhub von der Tafel des geistigen Lebens, Geburt der flüchtigen Stimmung, der Erschöpfung oder Beschwichtigung. Nach beiden Seiten hin öffnet uns das lyrische

*) *Neue Gedichte* von *Friedrich Hebbel*. Mit Porträt des Verfassers, Leipzig, J. J. Weber.

Gedicht die subjective Natur des Poeten. In beiderlei Art ist die neue Gedichtsammlung Hebbel's eine reiche Gabe. Der Ertrag vieler Jahre voll Lust und Leid, voll Erhebung und Beruhigung, der Schatz eines aufgehäuften Reichthums an inneren Erlebnissen breitet sich vor uns aus. Das Menschenleben, das sich hier erschließt, ist ein ganz neues, weil es völlig frei von der Parteiung, frei von allen Richtungen, Kämpfen und Strebungen der Gegenwart, ganz selbständig für sich abgeschlossen, lediglich in sich selbst fußend dasteht. Diese Selbständigkeit ist in einer Zeit, wo sich Alles zusammenschaart, weil nur die Masse, nicht der Einzelne noch gilt, eine seltene. Vielleicht kommt der Eigensinn zu Hülfe, um in unseren Tagen eine persönliche Eigenthümlichkeit auf sich selbst zu beschränken. Wir blicken hier in ein ganz frei auf sich gewiesenes Dichterleben, das keine andere Religion hat als die Kunst, nichts anerkennt als das Heroenthum poetischer Größe. Einige der Gedichte sind in sich fertige objective, vollendete Kunstwerke auf kleinem Raum. Zu ihnen zählt gleich das erste: Liebeszauber, mit welchem sich die Sammlung eröffnet, ein novellistisches Abenteuer zweier Liebenden, die sich in dunkler gewitterschwerer Nacht fliehen, suchen und finden; heiße, lebensprühende Romantik, klar und fest in plastisch vollendeter Gruppe ausgeprägt. Auch Lieder die nur romantische Musik sind, wie „Ich und Du", finden sich in Hebbel's Lyrik. Doch ist er in der Plastik stärker als in der Musik, und dies bezeichnet seine Eigenthümlichkeit. Manches seiner Gedichte wie die „moderne Ballade" ist sogar zu sehr blos plastisches Steingebilde ohne das warme schwellende Leben im Puls der Adern. Sein „Mädchen, Nachts vor'm Spiegel" erschrickt beim Anblick der Harmonie der schönen Glieder! Im Sonett „Apoll von Belvedere" gibt der Dichter, ganz aufgegangen in plastische Ruhe, ein vollendetes Meisterbild. Sein „Gebet" ist lyrische Metaphysik, aber ganz in antiker Form. Sein „letztes Gebet",[46]) romantisch im Inhalt und Ausdruck, gehört zu den Triumphen deutscher Dichtkunst: es athmet das ganze Selbstgefühl

einer sittlichen Kraft, den ganzen Stolz einer selbstbewußten, vor Gott und Natur unerschütterlichen Freiheit des Geistes. Dem selbstbewußten Frieden eines in sich starken Menschen, wie er sich im Sonett: „die Schönheitsprobe“ aus-spricht, fehlen auch nicht die Töne der Entsagung, die auf die Welt verzichtet. — Nicht überall ist der Ausdruck glücklich; wie es denn schwer hält, sich aus der Tiefe der Einsamkeit zur lebendigen flüchtigen Menschenwelt heraus-zuretten. Hier hat Hebbel Brücken nöthig, die er nicht schlägt, hier sind ihm Übergänge versagt, die seine Natur verschmäht. Hier liegen seine Schwächen und der Grund des Unschönen, des Mißgestalteten in seinen Schöpfungen. Auch in der Sprache wird diese Sprödigkeit hier und da als kalt und dürr fühlbar; siehe das Sonett: „die Sprache.“ — Die Epigramme bringen uns zum Theil ein Tagebuch der Studien des Dichters. Auch hier, wo man die Werkstatt des Dichters betritt, offenbart sich neben überraschend glänzenden Schönheiten mancher Zug der Laune und Willkür. Man hat an diesen Versen mit Recht den falschen Bau der zweiten Hälfte des Pentameters mit Trochäen getadelt, die den Vers wirkungslos machen und ver-unstalten. In den Maximen, Bekenntnissen und Glossen dieser Epigramme verräth sich zu Shakspeare, zu Heinrich v. Kleist starke Sympathie, die Hebbel's Hang, im Häß-lichen dem Teufel sein Recht zu gönnen, erläutern könnte. Der freie Trotz des Künstlers sollte aber nie zu einem prinzipiellen Eigensinn des Doctrinärs werden! Dicht daneben überrascht uns aber wieder in Hebbel's Ge-dichten lieblich plaudernde, naive Harmlosigkeit wie in der „Kirmeß“ und der Katzenballade „aus der Kind-heit“. Ohne alle Pein eines stolzen Selbstbewußtseins ist hier der Genius des Dichters kindliche Hingebung, heitere Grazie, die ungesucht mit seinem quälerischen Tief-sinn Versteckens spielt.

Eine ächte Dichternatur ist in unsern Tagen eine seltene. Umdeswillen thut es noth, alle Töne, die sie anschlägt, zu kennen. Friedrich Hebbel, der Dithmarse

vom Lande Holstein, gehört zu den wenigen dichterischen Urnaturen unserer Zeit.

„Nicht fühlt die Harfe Schmerz,
Wenn sie kein Wind bewegt,
Doch wohl des Dichters Herz,
Wenn's ihm kein Gott erregt."[47])

F. Gustav Kühne.

18.

Europa, 1850, 2. Februar. Nr. 10. S. 73/76.

Friedrich Hebbel.

Schnock und der Rubin.

1. Schnock, ein niederländisches Gemälde. (Leipzig, J. J. Weber, mit Holzschnitten illustrirt.)
2. Der Rubin, Mährchen-Lustspiel in drei Akten. (Handschrift für Bühnen.)

— Componisten, sagt Hebbel im Vorwort zu seinem Schnock, pflegen ihrem Musikstück den Schlüssel vorzusetzen, damit ein Jeder auf den ersten Blick erkenne, aus welcher Tonart es geht. Das sei eine Gewohnheit, die auch auf anderem Kunstgebiete nachgeahmt zu werden verdiene, wenn auch nur, um damit alle ungehörigen Erwartungen zum voraus abzuschneiden. — Welche ungehörige Erwartungen will er beim Schnock beseitigt haben? Das zierliche Büchlein in Goldschnitt mit den nicht immer glücklichen, aber doch possirlichen Holzschnitten enthält „nichts als" ein niederländisches Gemälde. „Wer Rafael und Michel Angelo nicht so lange vergessen kann", sagt Hebbel wörtlich, „als er vor Teniers und Douw steht, der schleudere mein Büchlein augenblicklich an die Wand!" Hebbel's Schnock will „nur" ergötzen, „weiter nichts".

Will Friedrich Hebbel, indem er vom Kothurn auf den Soccus steigt, die Leser vor Erwartungen und An-

sprüchen warnen, die ihnen seine eigene Muse erregte, so dürfen wir wohl vor Rafael sicher sein. Von Sanzio's Glorie, die den Leib in sanften Flammen gen Himmel hebt, von jener Größe, die sich ihrer Erhabenheit begibt um sich ganz in Schönheit aufzulösen: von Rafael's Natur und Art ist nichts in Hebbel's Dichtungen. Anders ist es mit Michel Angelo, von Diesem steckt was in Hebbel. Das Gigantische der Composition und das Reckenhafte der Gliedmaßen hat Hebbel mit Angelo gemein. In Rafael ist die Schönheit jene Leiter die im Traum gen Himmel führt. Und was ist Schönheit nach Hebbel's Begriffen? — Physische Harmonie? — Hebbel ist zu spirituell, um darauf viel zu geben. Um des Gedankens willen zerbricht er leicht das leibliche Gehäuse oder achtet es gering. Schönheit ist aber mehr als bloße Symmetrie der äußern Formen. Schönheit ist Harmonie von Leib und Seele. Das ist sie wenigstens nach den Begriffen der Alten und in der Art, wie sie Goethe verstand. Und in Rafael, im Maler der Transfiguration und der Himmelfahrt Mariä, ist sie vielleicht noch etwas mehr. Der vom Geist durchleuchtete Leib ist verklärt und schwebt zwischen Erd' und Himmel; im Moment der letzten höchsten Weihe des Geistes schwindet, verduftet und löst sich was irdisch ist. So finden sich in Rafael Himmel und Erde. Der vom Geist transparente Leib wird beflügelt und steigt hinan. Michel Angelo will den Himmel, den Rafael in seiner Verklärung ungesucht findet, auf Felsstücken erstürmen. Und was seinen Gestalten an geistiger Durchdringung abgeht, müssen sie als Titanen in riesenmäßiger Leibeslänge ergänzen. Hebbel hat auch das mit ihm gemein. Und wenn er die Welt mit seiner Tragik schreckt, selbst da, wo er sie zu erheben meint, wenn wir uns vor der Gewalt seiner Griffe und Blicke auf Momente zitternd ertappt fühlen und gleich darauf der reckenhaften Ungeberde dieser Kraft, die uns imponirte, den Rücken wenden, so scheint es nach den Fehlern wie nach der Größe nicht ohne Grund zu sein, wenn wir Hebbel einen Michel

Angelo von heute nannten. Seine Nachtstücke der menschlichen Leidenschaft haben keinen Theil an den Gebrechen gemeinerer Naturen, die sich als Auswürflinge deutscher Romantik bezeichnen lassen. Hebbel's Natur hat vielleicht zu wenig von der weiblichen Seite der Romantik, um irgendwie sich in Schwelgerei der Phantasie zu verlieren. Es ist vielmehr, wo er irrt, sein Begriff von der Poesie des Häßlichen, der ihn irreführt. — Das Häßliche hat seine Berechtigung in der modernen Dichtung. Während im Homer, in der Iliade, unter hunderten von schönheitsvollen Gestalten Thersites die einzige Mißform ist, während Goethe das Bereich des Häßlichen nur einmal und dann gründlich tief aus der untersten Hölle und diabolisch potenzirt im Mephisto zusammenfaßte, hat es im Shakspeare seine ganze Machtvollkommenheit entfaltet. Das Element des Häßlichen hat in dieser seiner vollen Entfaltung zwei entgegengesetzte Pole. Es schreckt uns in seiner tragischen Gestalt, — und in dieser Sphäre wird wohl Richard der Dritte als Gipfelpunkt gelten können, — oder es wirkt komisch, — und Kaliban ist im Witz vielleicht die vollendetste Verlorenheit des Menschlichen im Thier. Nach beiden Seiten hin reicht Michelo Angelo nicht mehr aus, suchen wir Vergleiche. Von Shakspearomanie ist aber Hebbel — in seiner Eigenthümlichkeit eine poetische Urnatur — ganz fern. Hebbel gefällt sich, indem er Menschen zeichnet, gern in Riesen und Zwergen, er verläuft sich gern an die Endpole menschlicher Längenmaße, er greift in der Kühnheit seiner poetischen Intention nach dem Gigantischen und nach dem Koboldartigen. Aber Riese und Kobold begegnen sich ungesucht in seinen Gestaltungen. Ich sage ungesucht, denn in seiner poetischen Triebkraft ist der Instinct mächtiger als die Combination. Hat Hebbel vielleicht in der systematischen Abgeschlossenheit seines Wesens etwas von der Natur des hanseatischen Insulaners? Nordische Reckenhaftigkeit, wie sie uns in alten Heldensagen Scandinaviens entgegentritt, geht in seinen Dichtungen Hand in Hand mit der ganzen Harm-

losigkeit kindlicher Naivität. Sollen wir unter den Männern des Pinsels, weil wir doch einmal von Rafael ausgingen, Den suchen, der als Charaktermaler beide Seiten erledigt, so ist es Rembrandt, dem Hebbel in der Muskelkraft der Zeichnung, in der verwegenen Keckheit der Beleuchtung, wie in allen den Zumuthungen jener naiven Einfalt gleichkommt, die uns mit der Hand eines Kindes auf Momente Scenen der Hölle entriegelt. — Man kennt von Rembrandt ein Bild, wo ein Herzog von Geldern seinen Vater hinter Eisenstäben gefangen hält. Er steht mit geballter Faust vor dem Gitter, an das der totenbleiche Greis sein Haupt lehnt. In der Poesie gibt es vielleicht nur im Lear Scenen, wo die Poesie des Häßlichen eben so starke Momente der Überkraft erreicht. Ächt Rembrandtisch aber ist es, daß sich vor dem Eisengitter des Gefangenen noch die muskelstarke Faust des dämonischen Wütherichs ballt. Wir nennen das Überkraft, weil die Häufung in diesem Doppeleffect das Maß des Schrecklichen fast überbietet. Ist unsere Kultur vielleicht zu weich geartet oder zu sentimental, um blos im Gemälde das gigantisch Groteske eines Rembrandt zu dulden? Oder hat die Schönheit im Gebiet der Poesie andere Gesetze? — Nachdem wir angedeutet, was nach Homer, nach Rafael und nach Goethe Schönheitslinie ist, genügt es vielleicht, die Frage zu stellen, ohne sie zu beantworten. Nach Michelangelo, nach Rembrandt stellt sich die Frage anders. Auch Shakespeare hat für sich selbst seine Schönheitsgesetze. Was nach antikem Maße für schön gilt, reicht schon nicht mehr aus für ihn, weder wo er dämonisch — in der Tragödie —, noch wo er burlesk — im Possenhaften — ist.

Hebbel's Schnock führt uns aber im Bereich der Komik eine verwandte Frage vor, die Frage über die Grenzen zwischen Malerei und Poesie. — Hebbel gibt mit seinem Schnock ein Bild, wie es Teniers liefert. Wir sind leicht geneigt, auch hier dem Maler einzuräumen, was wir dem Poeten streitig machen möchten. Vergegenwärtigen

wir uns ein Bild des niederländischen Pinsels. Vorne im grellen Licht der Kienspahnbeleuchtung ein Saufgelage lustiger Brüder voll diabolischer Ausgelassenheit. Die Möglichkeit gänzlicher Verthierung steht an der Spitze; aber wie der Humor es ist, der den Teufel vor uns rettet und berechtigt, so ist es die Jovialität einer harmlosen Verlorenheit, die in Teniers das Gemeine hebt und sichert. Die ganze Gruppe des wilden Trinkgelages im Auswurf der Lumpe schwimmt im Behagen der Luft; und wenn sich Einer von ihnen „absentirt" und bei Seite tritt, um — zu thun, was er nicht lassen kann, so geschieht's eben bei Seite, im Dunkel der braunen warmen Schatten. Die Mutter Nacht wirft ihren Mantel über den Moment, wo Einem was Menschliches, d. h. was Thierisches begegnet, und wo selbst Satan aufhört witzig zu sein, sei's, daß ihm übel wird wie auf dem Blocksberg, sei's, daß sich in anderer Dimension in ihm die Bestie offenbart. Die Poesie hat nicht die braunen Schatten, um wie die Malerei den alten Satz der Lateiner zu beweisen, wonach es heißt: naturalia sunt non turpia. Die Sprache erröthet leichter wie die Farbe, denn die Farbe läßt sich mischen. Die Poesie ist jüngferlicher, sie verstummt, wo die Farbe noch ihr Clairobscur hat, um die festen Conturen der Zeichnung wohlthätig abzudämpfen. In der Poesie tritt leicht Alles in den Vordergrund, was sich erledigen soll. Hebbel's Schnock bleibt in der That dicht vor uns stehen; er vollzieht im Vorgrunde — was er nicht lassen kann, indem er's läßt! Hebbel irrt, wenn er meint, der Dichter könne hier ganz Teniers sein, der Komus der Poesie im Burlesken mit dem Pinsel und der Farbe wetteifern. Was im Bilde der Schatten verschleiert, gibt die komische Dichtung ganz nackt, trocken und scharfkantig, denn sie hat von der Plastik mehr an sich als die Malerei. In Hebbel's „Diamant" tritt der Jude, der den Stein verschluckt hat, allerdings hinter den Busch; er erledigt sich also im Dunkel des Schattens. Schnock bleibt einfach im Vordergrunde und vollzieht, was ihm kein Gott gebietet,

die Natur ihm aber erlaubt. Will die Poesie die Malerei noch überbieten? Dann irrt sie sich über die Grenzen ihrer Macht. — Soviel zur Steuer falscher Geschmacksbegriffe. Der Komiker Teniers ist diskreter als der Komiker Hebbel, obwohl er weder umdeswillen, noch sonst in seinen Gestalten weniger witzig ist.

Hebbel's Schnock ist eine Figur, die sich unserem Eulenspiegel an die Seite stellen darf. Ein Riese an Leibeslänge und ein Kind in der Furcht und Feigheit seiner Seele: so steht dieser Schreiner vor uns, der als Junge aus Sympathie gern Schneider geworden wäre, und nun dazu verdammt ist, in der Gestalt eines Goliath umherzuwandeln, und wider Willen zu Heldenthaten genöthigt wird, während er sich noch weit lieber als Hamlet in eine Nußschaale verkröche. Eine aus Feigheit entschieden gemeine Seele wird ein Heros unter den Menschen! Er entsetzt sich über diese seine eigne Ungeheuerlichkeit. Dies der Witz in der Lebensgeschichte Schnock's. Ein Dieb, dem alle Welt vergeblich nachsetzt, stürzt ihm zu Füßen und ergibt sich ihm aus Furcht vor seiner Riesengestalt, während diese Riesengestalt vor dem Flüchtling zittert und ihn nur wider Willen, nur aus Irrthum und Versehen gefangen nimmt. Damit eröffnet sich die ganze Reihe komischer Scenen. Schnock soll ein Frauenzimmer heirathen, vor dessen Häßlichkeit ihm graut. Er versucht es, sich ihr furchtbar zu machen, und gewinnt nur immer mehr in den Augen der alten verzückten Braut. Schnock spielt den Bramarbas, und Lene hält das für den Gipfelpunkt männlicher Energie. Er will ihr Ekel erregen, schildert sich als einen wüsten Teufel, als einen Abschaum der Menschheit, als einen Kerl, der sich im Gefühl seiner Nichtsnutzigkeit längst schon erhängt hätte, wäre ihm der Strick nicht zerrissen; — die Sentimentalität der alten Jungfräulichkeit ist außer sich in elegischer Hingebung. So entgeht Schnock seinem Schicksal nicht; er wird Galan und Ehemann, wie er Held geworden; er sinkt um so tiefer, je höher er in den Augen der Welt steigt. Erst

in der Ehe, wo alle Verstellung aufhört, entdeckt Frau Lene, wie sehr sie sich in diesem Goliath getäuscht. Einem Gesellen gegenüber, der ihm droht, offenbart sich die ganze Feigheit seiner Natur. Von da an wird Lene der Hausdrache, der ihn martert.

Hebbel schrieb diese „niederländische Geschichte" schon vor einer Reihe von Jahren, wie er im Vorwort sagt; er gibt sie vielfach verkürzt und in gedrängterer Form. Wir wissen nicht, wie weit er damit dem Stoffe Gewalt anthat. Kürze ist freilich nach Polonius die Seele des Witzes: aber der Roman *will* Breite. Die volle Entfaltung der kleinen Momente thut dem komischen Genre doppelt noth: wir verlangen jedes Erlebniß vollständig als unser eigenes: nicht das Resultat, sondern die Genesis gibt die Dichtung. Wir fürchten, Hebbel hat in der Überarbeitung seines Werkes eine Enthaltsamkeit geübt, die seinem komischen Romane Eintrag that. Die erste Hälfte leidet an einer Trockenheit, die erst da verschwindet, wo die volle breite Hingebung an den Stoff dessen Ausweitung möglich macht. Die Scenen in der Thierbude, wo der Riese vor den Bestien der Wüste vor Angst tausend Tode stirbt; die Scenen, wo der von Hunger gequälte Ehemann die eigne Speisekammer ersteigt und dort mit einem wirklichen Diebe zusammentrifft, der ihn im Dunkel für Seinesgleichen hält, — die Prügelscenen in der Kneipe, die ehelichen Zankduette in den eigenen vier Wänden, — das alles führt zu Momenten, die in Holbergs Komödien ihre ebenbürtige Verwandtschaft haben.

Hebbel's *Rubin* gilt auf dem Burgtheater in Wien zu den dort seltenen durchgefallenen Stücken. Ein für die Trivialität des Witzes wie für die Mittelmäßigkeit der Geschmacksbildung gleich sehr willkommenes Ereigniß. Der Trivialität kann es eigentlich gar nicht begegnen, bei der Mittelmäßigkeit durchzufallen, da beide von Urphilisters Zeiten her sehr eng im Bunde sind. Diesem Bunde gegenüber soll freilich die Unart dichterischer Mißgriffe, die Abart geistiger Richtungen weder vertreten, noch ent-

schuldigt werden. Wir unsrerseits haben Wiener Berichte für und wider den Rubin beseitigt, da uns keiner von den Artikeln, die uns zugingen, die Natur dieser angeblichen Fehlgeburt Hebbel's erläuterte. Hebbel ist uns aber selbst in seinen Miß- und Übergriffen wichtiger als die glatte Virtuosität, von der ein Dutzend just auf einen Dichter geht. Hebbel's Rubin hat in Wagnissen seine Fehler. Zum Theil aber sind diese Wagnisse ihm schon zur Gewöhnung geworden, und hier hat die Kritik scharf einzugreifen. Vor Manierirtheit ist Hebbel sicher bei der Vielgestaltigkeit seiner Kraft, aber nicht vor dem Eigensinn des Trotzes, der sich fühlt, sich verschließt und vereinsamt. Ein witziger Kopf in Wien schrieb ein Spottgedicht auf den Dichter[48], der aus Wolken zu der Menge sprach.*) Zwei unserer großen politischen Blätter brachten sehr eilig diese Verse, verschmähten es aber, die ziemlich eben so glücklichen Gegengedichte, die in Wien erschienen, z. B. das von Hammersthal[49] auch nur zu erwähnen. Dank für die getreue Pflege, die unsere Presse unsern Talenten zollt! Erst läßt sie gleichgültig den Genius sich in sich selbst verlieren, und dann höhnt sie ihn, steht er der Menge fremd gegenüber. Eine Broschüre: „Ein Wort über Hebbel's Rubin" (Wien, Wallishauser) that dem Dichter mit ihrer begeisterten Deutung einen entgegengesetzten Dienst. Sie erklärte das Mährchenlustspiel mit hochtrabend weltgeschichtlichem Nachweis als eine Allegorie. Hebbel ist, dünkt mich, zu sehr Poet, um in Allegorien, und wären es die tiefsinnigsten, zu dichten. Andrerseits ist aber das Lustspiel Rubin, pragmatisch und stofflich genommen, so knapp, karg und skizzenhaft gehalten, daß die gereizte Begier, die nach Tiefsinn lüstern wurde, es für

*) Die Allgemeine Zeitung ließ sich fälschlich aus Wien schreiben, man vermuthe Heinrich Laube als den Verfasser des witzigen Spottgedichts „Gott Hebbel an das Publikum". Es gibt noch einen zweiten H. L. in Wien, dem wir die Verse zutrauen, trotzdem er sonst zu den Bewunderern Hebbel's zählt. Es wäre nicht das erste Mal, daß der Witz treulos ist.

ein Epigramm nahm und eine symbolische Lösung versuchte. Die skizzenhafte, skelettartige, epigrammatische Kürze war das Wagniß, das bei der erwartungsvollen Menge verunglückte. Dieß gibt uns für die Aufnahme des Stückes die Lösung eines Räthsels, das kaum ein Räthsel heißen kann. Nicht an dem grellen Wechsel zwischen idealer Mährchenwelt und burlesker Gegenwart scheiterte die Aufführung des Rubins. Shakespeare's Sturm gibt diesen Wechsel gleich stark; aber er macht uns heimisch auf beiden Seiten, in Ariels Luftgebiet und in Kalibans Ungeheuerlichkeit. Der Dichter vermeidet auch den Schein, unseren Scharfsinn oder unsere Schwungkraft auf die bloße Probe zu stellen, und uns Nüsse zum Knacken vorzuwerfen. Der Dichter im Sturm thut liebevoll Alles, uns auch die fernste und fremdeste Welt seiner Phantasie zugänglich und wohnlich zu machen. Der jähe Wechsel zwischen Zauberwelt und nackter Wirklichkeit stört uns nicht, weil wir uns im „Sturm" hier wie dort zu Hause fühlen, Partei auf beiden Seiten sind, für die Feengestalten Prospero's nicht minder wie für die gutmüthige Verthierung der Menschennatur im Kaliban. Mangel an Hingebung und eine spröde Verzichtung auf die Breite der Ausmalerei: diese Kargheit in Hebbel's Darstellungsweise scheint uns eine an sich phantasiereiche Dichtung gelähmt zu haben. Je seltener der Fehler der Gedrängtheit, je häufiger das Gegentheil breiter Verlorenheit, Verdünnung und Zerflossenheit, desto wichtiger erscheint uns dieser Ausnahmsfall. Es kommt der Kritik unseres Blattes nicht bei, die Abnormitäten eines dichterischen Genies glorificiren zu wollen. Eben so wenig bedarf der Dichter der Maria Magdalene eines kritischen Anwaltes. Auch dies größte Werk der deutschen Muse im Zeitalter der Epigonen, ein Werk, das wie aus geschliffenem Granit gearbeitet erscheint, ist mit einem Makel behaftet, den die Kritik zu tilgen weder vermochte noch unternahm. Daß die Menge nur denjenigen Größen, die ihr nachlaufen, huldigt, kann nicht Wunder nehmen. Aber wenn denkende Köpfe platt

und dreist genug sind, die genialen Wagnisse eines großen Talentes einfach als Tollheit zu bezeichnen, so muß was faul sein unter uns im „Volk der Denker". — Sophokles weiland, der Verstandesschwäche angeklagt, las den Richtern seinen Oedipus vor. Ein denkender Kopf im Land der Denker und in den „Grenzboten" hat den Dichter der Maria Magdalene der „Verrücktheit" bezichtigt. — Wir wollen um Kleines an Großes zu knüpfen, unsern Lesern in nächster Woche den ersten Akt von Hebbel's Rubin, sozusagen selbstredend, vorführen.

19.

Europa, 1851, 12. April. Nr. 29. S. 225—230.

Friedrich Hebbel und die Tragikomödie.

— Seitdem wir uns in diesen Blättern das letzte Mal[50]) mit Hebbel beschäftigten, ist die große Werkstatt seiner Arbeiten nicht müßig gewesen. Im Druck erschienen von ihm Herodes und Mariamne, Tragödie, Der Rubin, Mährchenlustspiel, Ein Trauerspiel in Sicilien, als „Tragikomödie" bezeichnet und mit einem Vorwort ausgestattet, das den Begriff des Tragikomischen zu einer neuen Gattung in der Kunstform entwickeln will.*) Gegenwärtig geht Hebbel damit, um seine Genoveva für die Bühne umzugestalten, und legt zugleich an dem kolossalen Fragment seines Moloch Hand an, um entweder in diesem Werk die Summe der poetischen Wagnisse auf die höchste Spitze zu treiben, oder auf diesem Gipfelpunkte vor seinen symbolistischen Problemen selbst zurückzuschrecken. Wer dem schwindelnden Kothurnschritt seiner Muse mit Interesse und mit banger Besorgniß gefolgt ist, dem wollte scheinen als sei schon in „Herodes und

*) Ganz kürzlich erschien auch „Julia" im Druck nach Abschluß dieses unseres Artikels.

Mariannne" das Äußerste der Möglichkeiten erreicht, wo Gefrier- und Siedpunkt menschlicher Leidenschaften in Eins zusammenfallen, gleichsam als könnte es auf dem Erdball eine Gegend geben, wo sich Nordpol und Äquator berühren, — sich küssen und beißen, würde Hebbel sagen. Vielleicht erledigt sich erst in Hebbel's „Moloch" die Grenze einer Überkraft und erreicht in diesem Gedicht, dessen Entwurf wir anstaunen und dessen Ausführung wir bezweifeln, den Punkt, wo das Tragische von selbst in's Komische überschlägt. Zu solchem Überschlagen unversehens bedarf es gar nicht erst des einzigen kleinen Schrittes, rien qu'un pas, wie der Franzose sagt; wie Hebbel das Tragische steigert, d. h. von der Basis des Menschlichen hebt und zu riesenhafter Athletik, zur Gymnastik für Cyklopen macht, trägt es schon in diesem Widerstreit den Typus der Caricatur in sich, principiell absichtlich, im concreten Falle jedoch unversehens.

Hören wir jedoch Hebbel selbst in Bevorwortung seiner Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sicilien". Das Stück ist als concrete Geburt der dichtenden Muse ein vollständig verfehltes. Zwei sicilianische Soldaten machen sich in ihrem derben, platten und ziemlich witzlosen Gebahren als entschieden mittelalterliche Landsknechte breit, dann beginnt die Entwickelung des Stückes in einer epigrammatischen Kürze und trocknen, dürftigen Hast, daß die an Breite leidende Introduction mit der durch Kürze im Fötuszustande gebliebnen Katastrophe in doppelt widerstreitigem Mißverhältniß steht. Von der Mißgeburt im einzelnen vorliegenden Falle jedoch abgesehen: es handelt sich um Aufstellung einer Gattung. Die Gattung könnte Möglichkeit haben, selbst wenn ein erstes Beispiel davon verunglückt wäre. Hebbel gibt an Rötscher folgendes zur Vorführung seines Stückes. „Ein Mädchen flieht aus dem Hause ihres Vaters ..." etc. bis „... daß diese Form keine reine ist, wird er darum nicht vergessen." W. II. 379 80.

Es bedarf jedoch, wie uns scheint, gar nicht einer neuen Feststellung dieser Form. Wir haben die Tragi-

komödie bereits mit der ganzen Wucht und Ausdehnung der menschlichen Dämonen in Shakespear, nur mit dem Unterschied, daß z. B. im Lear dem wahnsinnig gewordnen Jupiter der Narr als besondere Figur zur Seite steht; im Macbeth die Schicksalsschwestern den Spuk der Hölle in aller barocken Gemeinheit erledigen, im Richard III. aber der Held, der die Rolle des Narren selbst übernimmt, sich mit Bewußtsein satanificirt, und die Mißform seiner Creatur, die sich des höchsten vermißt, bespöttelt. Es fragt sich, wo und wie bei Hebbel das Komische auf das Tragische stößt und ob bei ihm aus diesem Zusammenstoß sich ein höheres Feuer entzündet.

Hebbel's Muse gefällt sich in den Schreckgestalten des Häßlichen, sie findet in der Nachtseite des Dämonischen die tiefsten Probleme der Poesie; nur wo das Leben uns in seiner Gebrochenheit entgegentritt, nur wo der Geist nach dem Ungeheuern trachtet, eröffnet sich für ihn das Bereich der Kunst. Es bleibt immer ein Act der Energie, der Gorgo in's Antlitz zu blicken, selbst wenn eine Versteinerung des Menschenlebens die unmittelbare Folge davon wäre: nachdem sich tagtäglich die Mittelmäßigkeit im Gewöhnlichen erschöpft, bleiben verwegene Griffe nach den Extremen der Möglichkeit selbst als gescheiterte Wagnisse noch wichtiger und interessanter, als die Spießbürgerlichkeit hausbackener Kritik sich träumt. Wir geben dem Publicum moralisch und ästhetisch die Vollmacht, sich von der Hebbel'schen Dämonificirung der Menschenwelt abzuwenden, halten aber die Kritik mit ihren banalen Phrasen aus dem Schatzkästlein der philiströsen Moral und gesunden Vernunft nicht für berechtigt, der Poesie, auch wo sie nachtwandelt, mit dem Schwenken der Nachtmütze ein bequemes Stichwort zuzurufen. Dem Wiener Publicum, das bei der Aufführung von Herodes und Mariamne betäubt zurückwich und den skizzenhaften „Rubin" ungenießlich fand, räumen wir die Reaction des gesunden Menschenverstandes willig ein, aber wir müssen uns gegen eine Kritik erklären, die sich aus den Übergriffen einer

schöpferischen Kraft das bequeme Recht herleiten will, das Fundament, auf welchem für die Kunst Wagnisse erwachsen, zu beseitigen. In dem Ästhetiker Hettner ist ein neuester Widersacher der Hebbel'schen Dichtungen erwachsen. Nach diesem Kritiker sind Hebbel's Dramen nur verfehlte Ausführungen abstracter Ideen, die Judith nichts als eine Physiologie des Mordes, Genoveva eine Physiologie des Ehebruchs, Maria Magdalene eine Pathologie der Verführung, der Rubin eine Pathologie des Diebstahls. Je mehr das Drama nur auf den Brettern seine Leistungsfähigkeit nachzuweisen hat, desto leichter macht es sich die Rathederkritik einer kleinen Universitätsstadt, ohne alle Erprobung dieser Art die Hebbel'schen Dramen nicht blos in ihren Übergriffen und in ihrer Ausartung, und nicht allein in ihren Fundamenten, sondern gleich im Zeugungsact ihrer Geburt zu verwerfen. Eine Coterie „liebedienender Freunde", die der Ästhetiker Hettner beargwöhnt, hat unsers Wissens nirgends das Publicum über Hebbel's Poesien getäuscht und verwirrt. Die Fehlgriffe der Hebbel'schen Muse liegen auch viel zu nackt und bloß da, und die kleinen Trompeten täuschender Notbehelfe für die versagte Gunst der großen Menge hat Hebbel wohl jederzeit den industriellen Helfeshelfern einiger Ritter vom Geiste überlassen. Die Jünger, welche Hebbel zog, trugen die Ausartung seiner Muse in einer Schreckgestalt zu Tage, daß darüber kein Zweifel obwalten konnte. Wilhelm Gärtner in Wien lieferte einen „Simson"[51]) und gab damit die Caricatur einer Richtung, die an und für sich schon die Dämonen der menschlichen Leidenschaft carikirt. Siegmund Engländer[52]) gab in seiner kosmopolitischen Confusion Embryone von der Hebbel'schen Novellistik, während die epigrammatische Gestaltung der Hebbel'schen Novelletten schon an und für sich in Fötusgeburten stecken blieb. Wenn in Wien nach der einmaligen Aufführung von „Herodes und Mariamne" einzelne Stimmen laut wurden, die sich vermaßen zu behaupten, das Stück sei nicht vor dem Publicum, sondern das Publi-

cum vor dem Stück durchgefallen;[53]) wenn eine Wiener Broschüre erschien, die das Mährchenlustspiel „der Rubin" durch Nachweis seiner symbolischen Bedeutung zu retten suchte, so sind das unsres Wissens die einzigen Helfershelferdienste einer angeblichen Coterie, die nicht existirt. Ebenso verunglückt scheint Hebbel's Aufforderung an den Philosophen Rötscher geblieben zu sein, die Gattung der Tragikomödie nachzuweisen, eine Gattung, die schon vollständig in Shakespear's Dramen existirt und ebenso vollständig in Hebbel's Schöpfungen sich als ein tiefes Mißverständniß verwirklicht.

Wir machen hier den Versuch, an „Herodes und Mariamne" dies Mißverständniß anzudeuten. Schon in der „Judith" liegt es am Tage, und eine begeisterte Darstellung dieses Stückes, der wir unter den gedrängten Schaaren eines magisch davon ergriffenen Publicums im Burgtheater beiwohnten, hat uns die entschiedene Verkennung poetischer Möglichkeiten nur zur Gewißheit machen können. Während die bis zur Schlußwendung poetisch meisterhaft durchgeführte Gestalt der Judith uns in Himmel und Hölle alle Schleusen menschlicher Leidenschaft eröffnet, steht Holofernes, zu schwächlich, um ganz Teufel zu sein, und zu gigantisch, um noch das Attribut des Menschen an sich zu tragen, neben ihr entschieden als eine willenlose Figur des Puppenspiels, die nur der Drahtzug einer denkenden Mechanik in Bewegung setzt. Schon in diesem Contrast zweier Figuren ist die Tragikomödie fertig, aber wider Willen und aus Verkennung des Menschenmöglichen. Holofernes spielt als Herrscher wilder Heerschaaren Mars und Jupiter in Einer Person, und ist im nächsten Augenblicke blos der Bediente eines Königs. Ein Löwe, der an der Kette liegt, verfällt dem Widerstreit zwischen freier Majestät und hündischer Gebundenheit. Herodes ?| ist wie ein colossaler Renommist, der den Wein oxhoftweise trinken will und ihn doch nur glas- und schluckweise durch den engen Schlund laufen lassen kann. Die Grenze des Colossalen und die Grenze des armselig

Engen fallen hier zusammen; jenes schreckt uns nicht mehr und dieses macht uns als Komik kein Vergnügen. Aus dem wirren Ineinanderüberlaufen zweier Pole kann das Tragikomische nur unfreiwillig und als Ergebniß eines ungeschickten Mißlingens entstehen. Wo sich das Menschliche bis zu Himmel und Hölle versteigert, da beginnt die Tragödie; wo Himmel und Hölle sinnlos durcheinander laufen, da beginnt das Tragikomische wider Willen. —

Gehen wir auf „Herodes und Mariamne" über. Herodes ist nichts anders als der dialektisch noch potenzirte Holofernes. Sein erstes Auftreten und somit der ganze Entwurf seiner Position zu Mariamne widerlegt die Möglichkeit, daß es hier noch ein Mensch ist, der eine Tragödie über sich heraufbeschwört. Man meldet dem König Herodes im Eingang des Stücks, daß ein Weib bei einer Feuersbrunst sich selbst verbrennen ließ; sie klammerte sich am Leichnam ihres Mannes fest, der einen Augenblick zuvor an ihrer Seite starb und noch warm in seinem Bette lag; der Feuertod kam ihr willkommen, sie wollte sich nicht retten lassen, denn sie war aus Schmerz um den geliebten Todten im Begriff, sich selbst zu tödten. — Man pflegt sonst eine einfache, eine leichtverständliche Fabel beispielsweise zur Einführung eines schwierigen Problems hinzustellen, in welchem sich uns die wunderbare, aber fragliche Größe menschlicher Leidenschaft naturgemäß und für Menschen verständlich entwickeln soll. Hebbel verschmäht, was zu leicht wiegt, er wirft im Gegentheil den complicirtesten Fall in den Vorgrund seines Stückes, einen geheimnißvoll dunkeln, mystischen Act tragischer Conflicte in zehn Versen hin, der an sich schon zu seiner Beglaubigung die Entfaltung eines vollen Menschenlebens, die Entfaltung einer ganzen Tragödie verlangt. Hebbel gibt diese Quintessenz einer Tragödie, die ein metaphysisches Problem verhüllt, als eine Anekdote, als wären Anekdoten dieser Art aus der Nachtseite des Menschenlebens nicht blos so gemein wie Brombeeren, sondern auch so süß wie diese Frucht, wenn sie reif ist. Ein Weib, das über den plötzlich

in ihren Armen todten Mann herstürzt, eine Feuersbrunst willkommen heißt, weil sie ihr den Selbstmord erspart: dies ist an sich schon ein schwerer hochtragischer Fall, der sorgsamsten Motivirung zur Beglaubigung, der gediegensten Entwicklung bedürftig. Alles Unreife, alles Unentwickelte ist aber in der Kunst ungenießlich, auch wenn es uns der überlegenste Geist andeutet, hinwirft oder mit der feinsten Schärfe des Epigramms würzt. Ganze Novellen, ganze Stücke, wie der Rubin, sind bei allem staunenswerthen Tiefsinn des Entwurfs wegen ihrer epigrammatischen Kürze, wegen ihrer embryonisch gebliebenen Gestalt verunglückt. — Herodes nimmt von dieser Anekdote Notiz, indem er sich selbst zuflüstert: „Das will ich Mariamne'n doch erzählen und ihr dabei in's Auge schauen!" In dem freiwilligen Tode jenes Weibes sieht er den höchsten Triumph der Weiblichkeit; wie eine Königin will er sie bestatten lassen und es beschleicht ihn das Gelüst, die Neigung Mariamnens auf eine gleiche Probe zu stellen. Hebbel vergißt nur leider, ihm das Recht dazu zu geben, ihn bei uns auf dies Recht zu beglaubigen. Nur in der Leidenschaft der Liebe liegt eine Zulässigkeit zu solchem Übergriff: diese Leidenschaft der Liebe offenbart uns der Dichter in seinem Herodes zu spät, nachdem in diesem seinem Helden, in der ganzen Menschenwelt seines Drama's die Hölle schon fertig ist und vor uns feststeht. Herodes hat Mariamnens Bruder, der sich gegen ihn verschwor, heimlich tödten lassen und verlangt, daß ihr Herz noch ungestört für ihn schlagen solle. Auch dieser heimliche Brudermord, an und für sich ebenfalls Stoff und Inhalt einer Tragödie, wird vom Dichter als ein gemeiner und gemeinverständlicher Fall in den Vorgrund geworfen. Die Schwiegermutter des Königs wird noch in derselben Eingangsscene des Drama's als Hochverrätherin entlarvt: der stumme Trabant, den sie in das Schlafgemach des Königs als Wache einschmuggelt, verrieth sich mit seiner eigenen Zunge und fluchte auf den König im Schlafe. Der Pharisäerpöbel sinnt mit den Hohenpriestern auf Rache an Herodes, und

während der große Weltkampf zwischen Antonius und Octavian nach Cäsars Tode den historischen Hintergrund des Drama's abgibt, entwirft Herodes den Plan, sein Weib zu prüfen, ist jedoch schon vor aller Prüfung mit sich im Reinen, sie wie ein Kleid, das man lieb gewonnen, wenn er untergeht, egoistisch mit sich in den Abgrund zu reißen. Diesen in Gräueln aller Art sinnlos verworrenen Weltzustand setzt der Dichter voraus und macht uns mit wenigen Pinselstrichen, bevor er noch zum Thema selber greift, eine Reihe von Zumuthungen, vor denen unsere Aufmerksamkeit abgestumpft wird, unsre Willenslust zur Aufnahme des Ungewöhnlichen und Ungeheuern schon bankerott ist. In „Maria Magdalene" ist es der psychologisch widersinnige und ästhetisch anwidernde sittliche Fall eines Mädchens, woran der Vorgrund einer Tragödie erlahmt, die uns dann meisterhaft und in wahrhaft großen Zügen die menschliche Natur auf den Höhepunkten ihrer schicksalsvollen Leidenschaften offenbart. In „Herodes und Mariamne" umgibt uns in der ganzen geschichtlichen Weltstellung und im nächsten Lebenskreise des Helden ein Spinnengewebe, an welchem jeder Faden wie aus Eisen gewebt erscheint, dergestalt, daß keine Hand es zerreißt und die Stirn, die sich daran wagt, blutig zurückgeschmettert wird. Und wer heißt den Dichter dies Gewebe ziehen? Die Hypochondrie einer pessimistischen Weltanschauung? — Die Genialität seines Blickes, der in der einfach ebenmäßigen Natur nur schlaffe Gemeinheit sieht, gibt dem Dämon des Bösen einen vollständigen Freibrief, die Welt mit Gräueln zu überhäufen, wenn diese Gräuel nur keck die Alltäglichkeit durchbrechen; wo keine Probleme sind, gibt es für Hebbel keine Poesie. Ganz gut, aber wir müssen doch auch sicher sein, daß das Aufknacken der Nüsse uns einen süßen Kern bringt, da das bloße Lösen problematischer Knoten doch nicht an sich der Zweck ist. Uns erscheint, ehrlich gestanden, selbst die gemeine Empirie eines Eugen Sue gerechtfertigter, weil sie sich pragmatisch fertig hinstellt und sich nicht auf die speculative Höhe

halsbrecherischer Metaphysik versteigt. Liegt Größe in dem Anreiz zu den Wagnissen Hebbel's? Zweifelsohne; aber diese Größe der Combination büßt in dem Mißkennen der menschlichen Grenzen ihre ganze Wirksamkeit ein. Ich muß menschlichen Wesen nicht Aufgaben stellen, die nur Thiere oder Teufel lösen. Und nach den Naturgesetzen, welchen auch der Dämon anheimfällt, gibt es selbst für die Meduſa Momente, wo ihr Regiment des Schreckens aufhört. Die antike Gorgo mit ihrem Schlangenhaupt ist ein Kind gegen das Molochsantlitz, das uns aus der Hebbel'schen Dichtung entgegenstarrt. Die Gorgo hat Momente, wo ihre Schrecken ruhen, ihr todstrahlender Blick schmilzt. Die Gorgo wurde nach der alten Mythe menschlich weich in den Momenten, wo sie sich als Weib hingab, wo sie empfing und Mutter wurde. Hebbel's Mariamne aber liebt und haßt in Einem Athemzuge. Es ist dieselbe Katzentigernatur der Judith, die den, dem sie sich hingibt, erwürgt. Dieser Schwindel des Wahns ist in der Judith mit der ganzen Kraft erschütternder Wahrheit als Moment aufgefaßt; in Herodes und Mariamne wird dieser Moment wiederholt zu Katastrophen aufgenommen, dergestalt, daß sich das Stück mit seiner tragischen Intrigue fast gleichmäßig zweimal gibt. Nur als Moment behauptet jener Schwindel des Wahns die Linie des Menschlichen: in dieser Steigerung festgehalten, wird der Moment zur Unnatur, das Pathos zur Lüge. Herodes wiederholt zweimal den heimlichen Befehl, seine Gattin zu tödten, sobald der Bote erscheint, der seinen Untergang meldet, und Mariamne wird zu einer Judith, die fortgesetzt in Einem Athemzuge morden und lügen könnte. Ohne alles Anrecht auf die Unerschütterlichkeit weiblicher Liebe stellte er einem Weibe die Forderung, sich freiwillig den Todesgöttern zu weihen, wenn sie die Kunde von seinem Tode erhielte. Als freiwilliges Opfer zu fallen, hätte Mariamne sich zugetraut: vor der Sklaverei, die seine tyrannische Willkür fordert, empört sich ihr Stolz und sie gibt zweimal absichtlich dem Argwohn Spielraum,

sie sei ihm heimlich ungetreu geworden. Sie vergiftet ihn dadurch in abstracto, aber eben so sicher und systematisch. Sie hätte, seinem heimlichen Mordplan gegenüber, wie sie meint, das volle Recht gehabt, ihn zu betrügen und den von ihm gedungenen Henker zu ihrem Buhlen zu machen: sie begnügt sich aber mit dem Schein und will lieber den Tod als den Mann umarmen, der in ihr die freie Menschheit geschändet. Wir stoßen hier auf eine Poesie, die den Himmel und die Hölle der menschlichen Leidenschaft in ihrem Schooß trägt, aber in der Geburtsstunde Engel und Teufel zu sondern vergaß. Selbst die menschlichen Ergüsse der Leidenschaft zwischen Herodes und Mariamne bleibt uns Hebbel schuldig oder vielmehr, er holt sie zu spät nach, nachdem wir schon den Glauben verloren, daß hier menschliche Wesen einen Conflict der Verirrung vor uns erleben. Nachdem bereits alles im Stücke aus dem Bereich menschlicher Empfindung hinausgedrängt, alles in ein Gebiet, wo Kobolde hausen, gerückt ist, verliert der Apell der Natur, der Apell an die Menschlichkeit alle seine Wirksamkeit, und was Hebbel davon nachholt, statt es als Basis in den Vorgrund zu stellen, verklingt spurlos, so begeisternd, zündend und den todten, hart und schwer gebliebenen Stoff belebend es an rechter Stelle gewirkt haben müßte. Erst mußte die fanatisch glühende Liebe des Helden zu Mariamnen ihn als Halbgott im Fühlen hinstellen, bevor der spintisirende Teufel, der denkende Satan der mit allem Menschenleben wuchert und allen Schuldbrief der Natur als an ihn verfallen ansichreißt, vor uns und gegenüber Mariamnen als fertig dasteht. Zu spät kommt der Strom des Menschlichen, diese einzige Gerechtsame und Beglaubigung für uns, aus der diabolisirten Marionettengestalt des Hebbel'schen Helden. An und für sich sucht diese Scene an Gewalt großer Leidenschaft ihres Gleichen. Die Kleinmeisterei unserer gehirnarmen Kritik kann sich, falls sie statt des Herzens einen kritischen Strohwisch im Leibe hat, wenigstens die frostigen Hände daran wärmen. Wir

geben die Scene, deren Fehler nur ist, daß sie als Basis und Vorbedingung der Tragödie ihre falsche Stelle hat.

[Folgt: Vers 392[2] bis 483.]

Herodes fing aber nicht mit Hoffnung und Vertrauen an, so wenig wie der Dichter damit anfing und die Leidenschaft der Liebe beider Naturen zu einander, das Element des guten Geistes, zur Basis der Tragödie zwischen beiden machte. Was Wunder, daß er und sein Drama nicht damit enden können! Mariamne geht; sie schwört ihm nichts, und so stellt er sie unter's Henkerbeil, sobald Antonius, das Geschick, ihn fallen läßt. Er nimmt sie als Sache, die ihm gehört, als ein Kleid, das ihn im Sterben deckt, ihm in die Grube folgen soll, weil — es ihm ein Dieb stehlen könnte. Hiermit verwirrt sich wieder der Dichter mit seinem Helden. Es hilft ihm nicht, daß seine Gedanken sich metaphysisch zuspitzen, die Klügelei seines Denkprocesses alle Sophistik der feinsten Grübelei erschöpft: die Natur ist unrettbar aus den Fugen, weil dem Sünder alles Motiv und alle Beglaubigung zur Sünde fehlt, der Blödsinn ras't in seinem verthierten Blute, und der Dichter läßt ihn zweimal Verbrecher sein, wo schon das erste Mal für die Klügelei der Hölle eine tragische Buße erfolgen mußte. Es hilft dem Dichter nicht, daß er allen Reichthum der Leidenschaft an das schiefgestellte Problem seines Thema's verschwendet. Im dritten Acte gibt Hebbel abermals eine groß gedachte, mächtig durchgeführte Scene zwischen Herodes und Mariamne. Beide erwägen da nach großen Dimensionen ihre Stellung zueinander. Sie erwägen einen Fall, der gar nicht mehr zu stellen ist. Kein Anwalt der Welt, kein Gerichtshof unter'm Monde kann zwischen Menschen einen Streit schlichten, den nur Cyklopen, Wesen, die an Leib und Seele unmeßbare Glieder haben, unter sich verhandeln mögen. Es hilft dem Dichter jetzt kein Erguß der Menschlichkeit mehr. Es hilft ihm selbst nicht, daß er schließlich über die wahnwitzig gewordene Welt seiner

Dichtung den Stern des allerbarmenden Heils aufgehen läßt. Welch ein bewundernswerther Griff und Gedanke, daß zum Schluß der Tragödie die heiligen drei Könige heranziehen und den neugebornen Messias suchen! Die Welt der Menschen hat sich in ein Chaos aufgelöst, und die Weisen aus dem Morgenlande, aus dem Schooß und der Wiege der Menschheit, führt ein Stern, ein leitender tiefinnerer Drang nach der Krippe, in der sich geistig die Wiedergeburt der Menschenwelt erzeugt. Herodes bäumt sich im Schmerz wüthend auf, er erträgt es nicht, daß da eine Sonne aufgehen soll, wo er blind in Nacht getappt; er steht vor uns, zu dem Entschlusse des Bethlehemitischen Kindermordes reif; das Chaos soll gründlich hereinbrechen über die Welt; — es war nur kein Chaos, wie es Menschenkräfte hervorrufen konnten, und so bleibt für die Sühne der Tragödie auch der Stern der heiligen drei Könige wirkungslos. Wie die Scene mit der Erscheinung der morgenländischen Weisen auf den Brettern gewirkt, können wir nicht beurtheilen; für die Tragödie, wie sie in der Lectüre auf uns wirkt, ist selbst dieser Reichthum Hebbel's an erfinderischer Gedankenkraft nur ein verschwendeter und vergeudeter.

20.

Jahrbücher für dramatische Kunst u. Literatur. Hsg. v. H. Th. Rötscher. Berlin. Erster Band. 1848. S. 135/150.

„Maria Magdalena",

ein bürgerliches Trauerspiel von Friedrich Hebbel.

Eine Würdigung der Tragödie

von

Dr. Bamberg in Paris.

Das dritte Drama von Hebbel, Maria Magdalena, ist ein bürgerliches Trauerspiel, und wie sein Titel bereits

andeutet, gleich den früher erschienenen Tragödien desselben Dichters, „Judith“ und „Genoveva“, *symbolischer* Natur. Das allgemeine Vorurtheil, das man namentlich in Deutschland gegen bürgerliche Trauerspiele hat, beruht nicht allein auf dem Mangel unserer Literatur an wirklich guten Stücken dieser Gattung, sondern auf der dem Menschen überhaupt angebornen Abneigung: die mangelhaften Formen des Lebens unmittelbar anzuschauen. Diese Abneigung hat ihren natürlichen Grund darin, daß der Mensch ganz offenbar auf den Genuß der Schönheit angewiesen ist, und wenn man ihm die öden Stellen des menschlichen Daseins zeigt, ohne zugleich deren Nothwendigkeit und Verschmelzung mit dem ewig schönen Ganzen zu veranschaulichen, vor der grauenhaften Vorstellung zittert: wie vereinzelt und dem Zufall preisgegeben er im Weltall dasteht. Aber das *bürgerliche* Trauerspiel soll, insofern es den Namen eines Kunstwerkes verdient, nicht allein wie jede andere Tragödie veranschaulichen: wie selbst die mangelhaften Formen des Lebens nur dazu dienen, dessen Schönheit vor das Bewußtsein zu bringen; sondern es soll diesen Zweck auch noch grade mit den, dem Bewußtsein am meisten widersprechenden Formen des Daseins erreichen, in der sprödesten Schale, deren Lösung mit Wunden ist bezahlt worden, den heilenden Kern aufzeigen. Das Vorurtheil gegen das bürgerliche Trauerspiel ist daher im Wesentlichen ebenso unberechtigt, als die Scheu, sich die Gebrechen des Daseins lebhaft vorzustellen, nutzlos ist. Diese sogenannten Gebrechen sind darum nicht minder vorhanden und es ist daher angemessen und nothwendig, daß wir unsern feuchten Blick in die minder vollkommenen, dem Genußmenschen allerdings unbequemen Verhältnisse des Lebens, sich durch die von der Kunst vermittelte Wahrnehmung läutern lassen: wie diese Verhältnisse sich in höhere auflösen und ihre eignen Dissonanzen nur zur allgewaltigen Harmonie des Lebens verwenden. Denn nur wer das Leben begreift, lebt wahrhaft; nur wer durch den Kampf selbst,

nicht *vor* dem Kampfe zur Versöhnung mit ihm gelangt, hat allen Reichthum desselben genossen. Das Leben ist in seiner unerfaßlichen Breite um den Gemüthszustand des einzelnen Menschen nothwendigerweise unbekümmert; es tröstet daher auch selten in dem Maße, in dem es verwundet, und nur Kunst und Wissenschaft sind es, die auf idealem und empirischem Wege, der im Bedürfnisse nach Gemüthsruhe erzeugten Idee von der *Vernünftigkeit* des Lebens bestätigend zu Hülfe kommen. Daß die Kunst dieses beschwichtigende Resultat aber nicht erreichen kann, ohne die widerspenstigen Elemente des Lebens zur Bewältigung in ihren Kreis zu ziehen, bedarf wohl ebensowenig eines Beweises, als das Axiom, daß ein Sieg ohne Kampf und dieser ohne streitende Mächte nicht möglich ist. Den Schmerzen des Lebens systematisch ausweichen, oder verlangen, daß keine Dissonanz in den Kreis der künstlerischen Darstellung gebracht werden soll, heißt die Bedingung des höhern Lebens und des höchsten Kunstgenusses vernichten.[24]) Der Dichter theilt seinen Widerwillen gegen das Unschöne gewiß mit der ganzen gebildeten Welt; nur unterscheidet er sich von gewöhnlicheren Menschen dadurch, daß er nicht wie diese feige vor den Formen flieht, die ihrem nur *verständigen* und keinesweges *vernünftigen* Bewußtsein widersprechen, sondern sich, da sie nun doch einmal und zwar als nothwendig vorhanden sind, mit ihrer Auflösung beschäftigt und ihre Übergänge in schönere aufzuweisen sucht. Freilich besteht seine Aufgabe theilweise nun auch darin: von vorn herein nichts so Nacktes und Isolirtes zur Darstellung zu wählen, daß er dessen Verschmelzung mit dem allgemeinen Lebens-Organismus, der *allein* alle Gegensätze ausgleicht, nicht aufzuzeigen vermag; so daß wir bei jedem wahren Künstler von vorn herein hinreichende Garantie für die *Form* des Kunstwerkes haben. Bei dem bürgerlichen Trauerspiele wird dies nur dann der Fall sein, wenn es *Tragödie* ist, d. h. *gleichwertige* und sich selbst *richtende* Elemente zu seinem Inhalt hat. Nur in diesem Falle kann dem

bürgerlichen Trauerspiele überhaupt höherer künstlerischer Werth zugeschrieben werden, nur wenn ihm die Darstellung der niedern, an sich allerdings untröstlichen Formen des Daseins, nicht Zweck, sondern nur Mittel ist: auch durch sie das Walten einer höheren, alle Gegensätze ausgleichenden Ordnung aufzuweisen, verdient es unsere volle Anerkennung.

Mit Recht hat sich die bessere Kritik gegen eine Gattung von Dramen erhoben, in welchen Nichts als das vielfach gestaltete Elend des menschlichen Lebens zur Darstellung kommt; denn die Kunst kann ihren Zweck überhaupt nie da erfüllen, wo sie nur das, was wir im Leben selbst täglich viel natürlicher sehen, zur Erscheinung bringt und so durch den unaufgelösten Ausdruck des Unschönen, ihrem Zweck geradezu entgegen arbeitet. Die Kunst hat keine höhere Form als die der Tragödie, und einem Stücke den Rang einer solchen zu weisen, heißt ihm den höchsten Kunstwert beilegen. Eine schlechte Tragödie ist daher eigentlich ebenso ein Widerspruch als ein schlechtes Kunstwerk, ein schlechter Dichter u. s. w. Hiermit soll keinesweges gesagt sein: daß eine Tragödie, um diesen Namen zu verdienen, ganz fehlerfrei dastehen müsse, wiewohl sie dies in einem gewissen Sinne auch wirklich ist; sondern nur, daß sie, sobald ihr dieser Rang aus wissenschaftlichen Gründen zugeschrieben werden kann, ein für allemal über den Vorwurf des Schlechten und selbst des Mittelmäßigen erhaben ist. Die nachfolgende Untersuchung wird sich daher zunächst nach der eben erwähnten Hauptbedingung des bürgerlichen Trauerspieles umsehen. Auf mißliebige und aus der Luft gegriffene Einwürfe gegen letzteres kann hierbei natürlich ebenso wenig Rücksicht genommen werden, als auf die beliebte und bequeme Verdächtigung: die sogenannte wissenschaftliche Kritik grüble und übertreibe, obgleich diese Verdächtigung um so gefährlicher ist, als das jederzeit leichtgläubige größere Publikum ihr gern beipflichtet und nicht bedenkt: daß wer ein Kunst-Produkt mit Liebe studirt und versucht hat,

sich seinen Entstehungsprozeß klar zu machen, am Ende mehr davon muß sagen können, als der blos neugierige Leser. Auch beruht, und dies sollte diejenigen, die von den Ergebnissen der ernsteren Kritik überrascht sind, aufklären und beschwichtigen, die kunstgemäße Anschauung und Analyse eines Werkes, ebenso auf einer, wenn auch nur untergeordneten Natur-Anlage als das poetische Schaffen. Wahre Kunstwerke sind immer sphärisch abgeschlossen, sie kehren nicht wie Satyren und Epigramme ihre Stacheln nach außen und spitzen ihre Resultate nicht in dürren Sentenzen zu. So wenig aber ein Kenner wahrer Schönheit die Reize und Tugenden eines keuschen Geschöpfes unerwähnt lassen wird, weil es dieselben nicht kokettirend zur Schau trägt, so wenig wird die Symbolik eines Kunstwerkes zu ignoriren sein, weil sie nicht gleich in dessen äußerer Handlung sinnlich erscheint.

Diese einleitenden Bemerkungen werden nicht für überflüssig gehalten werden, wenn man sich erinnert, wieviel eine seichte Kritik gegen die Symbolik des Dramas gepredigt hat. Wir besitzen allerdings grade von den größten Dichtern keinen Commentar zu ihren Werken, und es wird leichtsinnigen Leuten daher nicht schwer zu behaupten; daß der Dichter an die Dinge, die man aus seinen Werken herausliest, gar nicht gedacht habe. Der Grund aber, warum wir keine solcher Commentare aufzuweisen haben, kann unmöglich ein blos äußerer sein und etwa nur darin bestehen, daß uns die betreffenden Dokumente verloren gegangen sind; er liegt vielmehr ganz einfach in der Keuschheit der künstlerischen Natur, der es widerstreben muß, dasjenige, was sie mit geschickten Händen in das Heiligthum der Kunstform niedergelegt hat, prosaisch noch einmal breit zu schlagen. Aus dem eben angeführten Grunde ist es gewiß auch dem Dichter der Maria Magdalena schwer geworden, ein Vorwort zu diesem seinem dritten Stücke zu schreiben, und jeder Leser kann sich eine Vorstellung davon machen, wenn er die wenigen Worte, welche Hebbel seiner „Geno-

veva" vorangeschickt hat, zur Hand nimmt: jene Scheu, die Darstellung innerer Prozesse zu erläutern, spricht sich deutlich in ihnen aus, und auch das Vorwort zu Maria Magdalena würde ohne äußere Veranlassung wahrscheinlich nicht zu Stande gekommen sein. Uebrigens wäre es Hebbel ein Leichtes gewesen, das Resultat des Stückes in dem Stücke selbst zu ziehen, was er aber aus demselben künstlerischen Grunde unterlassen hat, aus welchem unter andern auch der Bildhauer dem Kopfe seiner ruhig sprechenden Statüe keine gläsernen Augen einsetzt. Daß Hebbel's Stück in den deutschen Journalen bisher noch keine ausführliche, wissenschaftlich begründete Kritik erlebt hat, ist um so mehr zu verwundern, als es neulich in Leipzig mit entschiedenem Erfolge über die Bretter gegangen ist.[55]) Die Leipziger Presse hat allerdings auf seine Wichtigkeit hingewiesen, sich aber auf keine spezielle Kritik eingelassen und nicht bedacht, daß allgemeine Bemerkungen wenig im Stande sind, das Publikum über den Werth eines Gedichtes, das in neuester Zeit sogar Gegenstand des Streites geworden ist, aufzuklären. Bevor wir die Handlung des Stückes mittheilen, möge es uns erlaubt sein, daß wir den Leser auf die Gefahr, in seinem Urtheile über dieselbe ungerecht zu werden, aufmerksam machen. Nur dem Dichter ist es gegeben, prosaische Verhältnisse, wie die hier vorkommenden, in nicht verletzender Form darzustellen, während die trockene Erzählung sie womöglich noch prosaischer erscheinen läßt, als sie an sich sind. Darum dürfte beim Lesen der Handlung die centrale Idee, auf welche sich jene prosaischen Verhältnisse beziehen und durch welche allein der Dichter berechtigt ist sie dem Publikum vorzuführen, nie außer Acht gelassen werden. Grade weil diese Idee erst aus der später folgenden Entwickelung ersichtlich werden wird, ist Behutsamkeit bei dem Urtheile über den Inhalt des Stückes rathsam; nicht die äußere Handlung, sondern das, was an ihr und durch sie veranschaulicht wird, ist hier als Inhalt zu betrachten.

Der Tischlermeister Anton lebt mit seiner Frau Therese und seiner Tochter Clara ein gottesfürchtiges und zufriedenes Leben. Aber sein Sohn Carl, welcher der jüngeren, nur im Wechsel und im Schaffen neuer Formen zufriedenen Welt angehörend, sich in die starren und monotonen Einrichtungen des väterlichen Hauses nicht schicken kann, macht dem ehrlichen Manne aus der guten alten Zeit ernstlich Sorgen. Carl, obgleich ein Genosse unserer etwas stürmischen Jugend, ist der Mutter Lieblingskind: „sie hat ihn in der Furcht des Herrn aufgezogen", dabei aber etwas verzärtelt. Dagegen ist Anton das Muster eines biedern deutschen Handwerkmannes. Sein Vater arbeitete sich, weil er sich Tag und Nacht keine Ruhe gönnte, schon in seinem dreißigsten Jahre zu Tode, seine arme Mutter ernährte ihn mit Spinnen so gut es ging, er wuchs auf ohne etwas zu lernen und seine größte Pein war, daß er so ungeschickt blieb und selbst Nichts verdienen konnte. Gleich nach seiner Confirmation trat Meister Gebhard, ein ehrsamer Tischler, zu seiner Mutter in die Stube. Er runzelte die Stirn und verzog das Gesicht, wie er immer that, wenn er etwas Gutes beabsichtigte, dann sagte er zu seiner Mutter: hat sie ihren Jungen in die Welt gesetzt, daß er ihr Nase und Ohr vom Kopfe fressen soll? Und als nun die Mutter das Rad anhielt und hitzig versetzte: ihr Sohn sei brav und gut, da sagte Meister Gebhard: nun das wollen wir sehen, wenn er Lust hat, kann er gleich, wie er da steht, mit mir in die Werkstatt gehen, Lehrgeld verlang' ich nicht, die Kost bekommt er, für Kleider will ich auch sorgen, und wenn er früh aufstehen und spät zu Bette gehen will, so soll's ihm an Gelegenheit, hin und wieder ein kleines Trinkgeld für seine alte Mutter zu verdienen, nicht fehlen. Anton folgte dem Meister, ohne der Mutter auch nur Lebewohl zu sagen, und als er am nächsten Sonntag zum erstenmale auf ein Stündchen zu ihr zurück durfte, gab er ihm einen halben Schinken für sie mit, rief ihm aber im Fortgehen halbzornig

zu: „unter die Jacke damit, daß meine Frau es nicht sieht.“

Dies die Jugendgeschichte Anton's. Er war längst Meister und hatte sich durch Fleiß und Sparsamkeit ein Vermögen von tausend Thalern erworben, die seiner Tochter Clara zur Mitgift bestimmt waren, als er an einem Sonntag Nachmittag einmal seinen alten Meister Gebhard auf eine Pfeife Taback besuchen will und den Mann, dem er Alles verdankt, mit einem Messer in der Hand trifft, demselben Messer, womit er ihm tausendmal sein Weitzenbrot abgeschnitten, blutig am Halse und das Tuch ängstlich bis an das Kinn hinaufziehend. Glücklicherweise kann er noch retten und helfen, aber nicht bloß dadurch, daß er ihm das Messer aus der Hand reißt und die Wunde verbindet, sondern er giebt auch „lumpige“ tausend Thaler, die er erspart hat, her, und das in aller Stille, um den kranken Mann nur zur Annahme zu bewegen. Als der alte Gebhard starb, schob Anton, bevor er ihm den Sarg zunagelte, die Verschreibung unter den Kopf: hätte er schreiben können, so würde er zuvor ein: „ehrlich bezahlt“ darunter gesetzt haben; unwissend, wie er ist, blieb ihm nichts übrig, als der Länge nach einen Riß ins Papier zu machen.

Die bisher dargestellten Verhältnisse gehen dem Drama selbst voran. Clara liebt einen Sekretair, der sie aber, als er auf die Akademie zieht, scheinbar verläßt. Sein Rivale, Leonhard, wird von Clara nicht geliebt, aber desto mehr von der Mutter, die ihn „so gesetzt“ findet und überdies wünscht, daß Clara sich zu ihresgleichen halte, begünstigt. Ihre Anhänglichkeit an den Jugendfreund ist nicht erloschen, ja sie erwacht um so stärker wieder, als der Sekretair von der Akademie zurückkehrt. Dies entgeht dem schlauen Leonhard nicht, und kaum sieht er, „daß die alte Jugendliebe die Augen wieder aufthut“, als er sich auch schon bemüht, sie schnell zuzudrücken. Es wird ihm klar, daß er sich Clara nur durch einen gewaltsamen Act erhalten, daß er sie nur durch Ver

führung an sich fesseln kann. Er erheuchelt daher Eifersucht, spricht Verdacht gegen ihre Reinheit aus und bringt nun die wegen ihrer Anhänglichkeit an den frühern Geliebten von aller Welt Verhöhnte um so leichter zum Falle, als sie sich durch diesen Bruch an dem Treulosen gewissermaßen rächen zu müssen glaubt und überdies von Leonhard das Versprechen der Ehe erhalten hat. Auffallend genug erkrankt Clara's Mutter in jener verhängnißvollen Nacht, wie von unsichtbarer Hand dahin geworfen.

Leonhard, der es mehr auf die tausend Thaler Mitgift, als auf Clara abgesehen zu haben scheint, hält nun bei Anton wirklich um die Hand seiner Tochter an. Den Grundsatz des Alten: Clara nur dem zu geben, „der nicht bloß Liebe im Herzen, sondern auch Brod im Schranke für sie habe", wußte er dadurch schadlos zu machen, daß er sich durch Intriguen eine Cassirerstelle verschafft hat. Da er weiß, daß der Tischler sein Geld bei dem, dem Bankerotte nahen Stadt-Apother stehen hatte, so liegt ihm vor allen Dingen daran, sich zu überzeugen: ob sein zukünftiger Hausschatz auch in Sicherheit gebracht sei. Als ihm Anton nun aber das Schicksal des Geldes, das wir bereits kennen, mittheilt, sieht er sich nicht nur gewaltig enttäuscht, sondern auch auf das Seltsamste in die Enge getrieben. Er weiß, daß der Tischler seine Absicht auf Clara kennt und kann sich daher ohne zureichenden innern Grund nicht gut zurückziehen. Da ihm indeß die näheren Umstände, unter denen Anton das Geld verloren hat, noch unbekannt sind, so glaubt er halb und halb, es sei nur auf eine Probe abgesehen und schlägt daher auf jeden Fall zu. Noch ist er von der Szene her, in welcher ihm Anton seine und die Geschichte der tausend Thaler, die oben fast wörtlich angeführt worden ist, erzählt hat, im Hause des Tischlers, als er aus dem von Clara herbeigebrachten Wochenblatte ersieht, daß die Polizey einen beim Kaufmann Wolfram begangenen Juwelen-Diebstahl bekannt macht. Dem gegen seinen Sohn jederzeit eingenommenen Anton fällt bei dieser Nachricht ein, daß

Carl bei demselben Kaufmanne vor ein Paar Tagen einen Sekretär polirt hat und wirklich sind die Juwelen grade aus dem Sekretär verschwunden. Noch ist Anton mit seiner Frau, die ihm wegen seiner Härte gegen Carl Vorwürfe macht, im Streite, als auch schon zwei Gerichtsdiener, von denen der eine, Adam, ein persönlicher Feind des Tischlers ist, eintreten. „Sein Sohn hat Juwelen gestohlen," herrscht Adam den Alten ohne Weiteres an, „den Dieb haben wir schon, nun wollen wir Haussuchung halten." Die von schwerer Krankheit eben erst genesene Mutter fällt bei diesen Worten todt zu Boden. Für Leonhard ist der erschütternde Vorfall die günstigste Gelegenheit zum Rückzuge: er entfernt sich schnell und schreibt sogleich einen Brief an Clara, worin er ihr die Unmöglichkeit auseinandersetzt, sich mit der Schwester eines Diebes zu verheirathen. Von nun an nimmt Clara's Schicksal eine furchtbare Wendung. Ihr Vater wird in der Wildheit seines Schmerzes finster und mißtrauisch, er sieht sie mit scheelen Augen an und schwört, sich die Kehle abzuschneiden, wenn auch sie ihm Schande macht. Indeß scheint das dunkle Gemälde sich wieder freundlicher zu gestalten. Der angeblich bestohlene Kaufmann Wolfram sucht den beleidigten Anton auf, um ihm reumüthig einzugestehen, daß seine Juwelen sich wieder gefunden haben: seine wahnsinnige Frau hatte dieselben aus Schadenfreude versteckt. Anton ist bei dieser Nachricht, die Clara aus dem Munde des Kaufmanns selbst erfährt, abwesend. Während er sich bei dem Holzhändler im Gebirg aufhält, dem einzigen Manne, dem er, wie er meint, noch wie sonst in die Augen sehen kann, da er so taub ist, daß ihm keiner etwas zu erzählen vermag, hat Clara einen neuen Grad der Folter zu bestehen. Ihr Jugendfreund, der Sekretair, sucht sie wieder auf und hält um ihre Hand an; sie aber ist zu edel, ihm ihre Lage zu verheimlichen und verzichtet trotz der aufrichtigsten Liebe zu ihm auf seinen Besitz. Die Ehre Clara's, und im Falle er sie doch noch heirathete, seine eigene Ehre zu wahren, kommt

ihm der Gedanke Leonhard, den einzigen Menschen, der außer ihm und ihr um die Sache weiß, im Zweikampfe aus der Welt zu schaffen, und von diesem Gedanken erfüllt, verläßt er die Geliebte.

Clara ist nun nicht mehr Schwester eines Diebes und darf Leonhard daher dreist unter die Augen treten. Dies thut sie auch, und zwar nicht sowohl, weil sie vor unverdienter Schande zittert (denn sie zittert noch mehr vor dem Nichtswürdigen selbst: sie verabscheut ihn); sondern ihres Vaters wegen, der geschworen hat, sich ein Leides anzuthun, wenn sie ihm Schande macht. Aber Leonhard ist um's Antworten nicht verlegen: „Hand und Hals sind nahe Vettern," sagt er, „sie thun einander nichts zu leide." „Heirathe mich, nachher bring mich um," fleht die Unglückliche in herzzerreißendem Tone, „ich will Dir für das eine noch dankbarer sein, wie für das andere." Leonhard findet aber nichts natürlicher, als daß ein Mädchen ohne Mitgift sitzen bleibt, und da er überdies der Nichte des Bürgermeisters, die ihm schon während Clara's Anwesenheit einen Blumenstrauß schickt, seine Hand versprochen hat, und die Worte eines Mädchens, das er ohne allen Beistand wähnt, für ihn keine Dolche sind, so läßt er sie verzweifelter als sie gekommen ist, wieder gehen. Er hat aber kaum zu einem kurzen Selbstgespräche Zeit gehabt, als der Sekretär zu ihm hereintritt und ihn nach kurzer Gegenwehr zum Zweikampfe auf's Feld schleppt.

Nun tritt auch der schuldlose Carl aus dem Gefängnisse wieder in das väterliche Haus. Nichts hält ihn mehr an der Hobelbank fest, es drängt ihn mächtig hinaus in's Weite. Clara, die in ihrer Verzweiflung mit Selbstmord umgeht, kommt ihm sonderbar vor. Vom Wein erhitzt bittet er sie um ein Glas Wasser, räth ihr aber, sich am Brunnen in Acht zu nehmen, da ein von demselben abgelöstes Brett noch nicht wieder vorgenagelt sei. Dies scheint ihr ein Wink des Todes, dem sie in heilloser Verwirrung folgt. Nachdem sie zum Brunnen gegangen, kommt Anton in sein Haus zurück und spricht seinen

Sohn mit zärtlichen Worten an. Dieser aber entdeckt ihm seinen Entschluß zur See zu gehen und der Vater hält ihn auch weiter nicht davon ab. Plötzlich tritt der Sekretär bleich und wankend herein, er hat Clara gerächt, ihr Verführer ist nicht mehr unter den Lebenden, aber auch er ist auf den Tod verwundet. Noch weiß Anton nicht was vorgegangen ist: als der Sterbende ihn aber bittet, ihm seine Hand darauf zu geben, daß er seine Tochter nicht verstoßen werde, da gehen dem alten Manne die Augen auf. Seinem Schwure getreu und als wolle er sich davor wahren ihn zu brechen, steckt er beide Hände in die Taschen und versichert dem Sterbenden, daß er, wie er's vorausgesagt habe, seiner Tochter Platz machen werde. Nun erst begreift der Sekretär, daß Clara, um ihrem Vater den Selbstmord zu ersparen, Hand an sich zu legen beschlossen hat. Carl, der in schlimmer Ahnung an den Brunnen geeilt war, stürzt mit der Nachricht, daß wirklich Jemand darin liege, ins Zimmer, und nachdem er zur Hülfe wieder hinausgeeilt und sich überzeugt hat, daß es Clara ist, erfährt ihr Vater und der Sekretär, daß sie nicht in den Brunnen *gestürzt*, sondern wie eine Magd gesehen hat, hineingesprungen ist. Anton mochte sich, da er sich noch eher über den Verlust seines Kindes als über die Schande trösten kann, gern überreden, daß es zu dunkel gewesen sei, als daß man einen Sprung von einem Falle mit Bestimmtheit hat unterscheiden können, allein der über seine Härte im Sterben noch empörte Sekretär reißt ihn durch die Worte: „*Denk' er nur an das, was er ihr gesagt hat*," vollends aus seinem Zweifel. Aber auch seinen eignen Tod sieht er als gerechte Strafe dafür an, daß er sich von einem, der schlechter war als er, so abhängig machte, und Clara nicht ohne alle Rücksicht auf das liebelose Urtheil der Welt geehelicht hat. „*Er war's nicht werth, daß ihre That gelang*," sagt er zu Anton: „*oder sie nicht*," antwortet dieser: „*ich verstehe die Welt nicht mehr*."

Unserem oben angegebenen Plane gemäß, haben wir

vor allen Dingen zu untersuchen, ob das bürgerliche Trauerspiel, dessen Handlung wir soeben mitzutheilen versucht haben, seine Hauptbedingung erfüllt, d. h. Tragödie ist oder nicht. Der Künstler bringt, wie wir wissen, eine solche nur dann zu Stande, wenn einander widersprechende Lebensmächte einen Conflict in seiner innern Welt erzeugt haben, und er diesen Conflict nun dadurch ausdrückt, daß er ihn als von denselben Mächten in der äußern Welt veranlaßt, darstellt. Die Conflicte, die auf solche Weise den Schöpfungsproceß des Kunstwerkes vorbereiten, sind nun, der Form des Lebens gemäß, entweder ewige oder zeitliche, je nachdem das menschliche Interesse mit der natürlichen, nie zu brechenden, oder nur mit der herkömmlichen und zu überwindenden Schranke in Kampf geräth. Während die Versöhnung in einer Tragödie, welche einen ewigen Conflict veranschaulicht, nie vollkommen sein kann und eigentlich nur in dem Troste besteht, den uns die Schönheit der mit dem Geschicke kämpfenden menschlichen Natur gewährt, ist sie in der einen nur zeitlichen Conflict veranschaulichenden desto reiner, da sie zum Theil in der uns hier eröffneten freundlichen Aussicht auf Erweiterung der menschlichen Freiheit besteht. Den Stoff zu einer Tragödie der letztern Art gewinnt der Dichter nicht wie bei einer der ersteren, aus seinem eigentlich nur singulären Verhältnisse zum Ewigen und Unwandelbaren, sondern aus seiner Anschauung des Weltzustandes. Dieser allein giebt seinem Gemüthszustande Form, ja, man kann ganz eigentlich sagen, daß er ihn befruchtet und daß es daher nur natürlich ist, wenn die durch den Einfluß seines Samens erzeugten Geschöpfe die väterlichen Züge an sich tragen. Unseren modernen Tragödien-Dichtern bleibt fast nur noch die Darstellung solcher zeitlicher Conflicte übrig, denn es giebt eigentlich nur einen einzigen ewigen Conflict, der bereits in Stücken wie Prometheus, Faust u. s. w. so erschöpfend dargestellt worden ist, daß schwerlich höhere Formen für seinen Ausdruck erfunden werden können.

Uebrigens dürfen sie mit um so ruhigerem Bewußtsein an die Lösung ihrer Aufgabe gehen, als ihnen einerseits die Lebendigkeit ihrer Tragödien am besten garantirt ist, wenn sie den Gehalt der Periode, in der sie leben, zum Inhalte des Kunstwerkes machen, und andererseits den höchsten Zweck der Kunst dennoch erreichen können, da die zeitlichen Conflicte, die sie darstellen, sich durch ihre endlose Aneinanderreihung, wieder zu dem allgemeinen, ewigen erheben und so wie dieser die Unwandelbarkeit des menschlichen Geschickes veranschaulichen. Das vorliegende Stück hat es mit einem solchen zeitlichen Conflicte zu thun, der, wie oben bereits angedeutet wurde, ebensowohl als selbstständig in der äußern Welt vorhanden, als Erzeuger des Eindruckes im Künstler, wie als bloßer Ausdruck des innern Conflictes in ihm, zu fassen ist. Da aber Ausdrücke jederzeit Eindrücke voraussetzen, so werden wir zunächst letztere veranschaulichen, und so durch den Entstehungs-Prozeß des Stückes dessen Idee aufsuchen.

Im entschiedenen Gegensatze zu dem Prinzipe der Liebe und Versöhnung, das sich auf eine so erhabene Weise im unentstellten Christenthume ausspricht, verfolgt unsere Gesellschaft nicht allein diejenigen Fehltritte und Blößen der Menschen, die eine Folge der Gebrechlichkeit unserer Natur überhaupt sind, sondern auch die unter den erleichterndsten Umständen vorkommenden Vergehen mit unerbittlicher Strenge. Ich sage absichtlich: in entschiedenem Gegensatze, nicht: in entschiedenem Widerspruche, da jene Strenge nicht aus einem vorsätzlichen Kampfe gegen christliche Prinzipien hervorgeht, sondern mehr unbewußt und aus Gewohnheit und Vorurtheil geübt wird. Sie erstreckt sich, wie wir nicht leugnen können, sogar auf die Familie des gegen die Einrichtungen und Vorurtheile der Gesellschaft verstoßenden Menschen, ohne daß wir im Stande sind, sie durch vernünftige Gründe zu rechtfertigen. Hiermit soll unserer Gesellschaft nicht etwa ein Vorwurf daraus gemacht werden, daß sie wirkliche Ver-

brechen bestraft, sondern nur der: daß sie offenbar zu hart verfährt, wenn sie in einer Art systematischer Scheu vor der Nachtseite des Lebens, Alles, was sich in dessen Stürmen und Wellen Blöße giebt, unbarmherzig verdammt. Während wir alle jeden Augenblick die Schwäche unserer Natur in Bezug auf geschlechtliche Eindrücke erfahren, verachtet der größere Theil unserer Gesellschaft das Weib, dessen Genuß der schmeichelnde und gewandte Mann zu erschleichen gewußt hat. Bei einem so zarten Thema wie diesem kann man sich nicht genug vor Mißverständnissen wahren. Sie entstehen hier um so leichter, als die dunkelen Farben der Gemälde, die uns aus diesen Schatten-Regionen des Lebens entgegentreten, sich allerdings oft so unkenntlich in einandermischen, daß die strengste Unterscheidung derselben nothwendig wird. *Aber gerade wenn wir bei der Untersuchung jener Lebensverhältnisse Strenge beobachten, wird die Strenge unseres Urtheils über dieselben gemildert werden.* Nur ein unsittlicher Mensch kann leugnen, daß unsere Begriffe von Reinheit und Befleckung des Weibes in der Natur selbst begründet sind; nur einem verdorbenen Gemüthe kann es einfallen, sie für bloße Vorurtheile zu halten. Aber da das Leben zu mannigfaltig und die Fälle, bei denen diese Begriffe in Anwendung kommen können, oft so unklar und verwirrt sind, so haben sie sich allzustarr und dogmatisch abgeschlossen und so zu ungeheuren Lebensmächten erhoben. Diese kommen nun aber in ihrer Schroffheit und Unnatürlichkeit, mit den mehr natürlichen, nicht nur zeitlich, sondern ewig berechtigten Verhältnissen in einen nothwendigen Conflict, aus dessen künstlerischer Auffassung denn auch das vorliegende Trauerspiel entstanden ist.

Hebbel faßte die Härte, mit welcher die Gesellschaft sich gegen das Weib stellt, das gegen eine ihrer Anschauungsweisen verstoßen hat, zunächst als ein ihr eigenthümliches Gebrechen auf; wollte er es ihr aber in einem wirkungsvollen Spiegelbilde vorführen, so mußte er es in

demjenigen ihrer Kreise veranschaulichen, der am meisten davon zu leiden hat. Dies ist aber zunächst unter Individuen der Fall, die nicht genug Geistesfreiheit haben, um ein Gebrechen der Gesellschaft auch wirklich als ein solches aufzufassen und sich darüber hinweg zu setzen. Denn wer Bildung genug hat, vom Standpunkte der Vernunft aus, zwischen einem an sich sittlichen Gesetze und einem menschlichen Vorurtheile zu unterscheiden, wird dem letzteren auch nicht das Feld räumen und nur ein durch dogmatische Erziehung in seiner natürlichen Anschauungsweise getrübter Geist kann, wenn er durch eigenes oder fremdes Verschulden mit keineswegs natürlichen, sondern ihm nur als solche vorgestellten Gesetzen in Conflikt geräth, zu dem unglücklichen Bewußtsein kommen: daß er moralisch vernichtet sei. Hebbel hat jenen Conflikt daher in dem schlichten bürgerlichen Kreise veranschaulicht, unter Personen, die zu wenig gebildet und durch Dogmen zu befangen sind, als daß sie zum Ausgleichen und Versöhnen der Gegensätze, von denen sie in die Enge getrieben werden, Freiheit und Gewandtheit genug haben sollten. So ist das Stück zwar zunächst ein bürgerliches Trauerspiel, zugleich aber auch ein Bild unserer gesellschaftlichen Zustände überhaupt, deren wichtigster Inhalt bekanntlich in dem Kampfe neuer Ansichten mit alten Satzungen besteht. Da nun ein tragischer Conflikt nur dadurch möglich wird, daß mindestens zwei Mächte ihr Recht gleichzeitig geltend machen, so konnte ein allgemeines tragisches Element nur dadurch in das vorliegende Stück kommen, daß sein Dichter neben der Stimme des Herkommens auch die so lange überhörten Anforderungen der Natur vernehmen und beide zu einer Dissonanz anwachsen ließ, die nur mit der Hoffnung völlig aufgelöst werden kann: daß die Zeit, und vielleicht schon die nächste, die Lebensanschauung unserer Gesellschaft läutern und so den Anforderungen der Natur immer näher bringen wird. Diese Stimme des Herkommens durfte aber, wenn ein wahrhaft erschütternder, ein hochtragischer Eindruck hervor-

gebracht werden sollte, an sich nicht unschön sein. Denn der tragische Conflikt nimmt in dem Maaße an sittlichem Gehalte zu, als beide Faktoren, die ihn bilden, in ihrem Rechte sind. Anton ist daher in dem Hebbelschen Trauerspiele, wenn auch keine schöne, so doch eine ehrenfeste, ächt männliche, in ihrem eigenthümlichen Pathos tief berechtigte Natur, deren Schroffheit durchaus nur auf Rechnung der Gesellschaft kommt, in welcher er lebt.

Nach diesen Erörterungen können wir bereits einen tiefern Blick in die Idee des Stückes und in die Absicht des Dichters überhaupt thun. Er veranschaulichte in Anton die alte, bewußt oder unbewußt am Dogma hangende Welt, die mit der neuen, welche sich bestrebt ihre Gesetze unmittelbar auf die der Natur zu bauen, faktisch längst in Kampf getreten ist. Das frische, dem alten Einerlei zuwiderlaufende Streben der neuen Welt, repräsentirt Anton's Sohn, Carl, und der hochherzige, das Vorurtheil theilweise wenigstens mit Füßen tretende Sekretair. Clara schwebt wie ein lauter Schrei der Natur zwischen der Verdammniß, welche die alte und zwischen der Verzeihung, welche die neue Welt über sich ergehen läßt: sie bildet den Mittelpunkt des Stückes, weil sie dessen schönstes Geschöpf ist. Weder sinnliche Lust, noch sonst eine unlautere Absicht hat sie zu Falle gebracht; es ist ihr aus der unheilvollen Verbindung mit Leonhard so wenig Genuß zu Theil worden, daß sie sich diesen unmöglich als Sünde anrechnen kann. Fragt sie nun nach der innern Nothwendigkeit ihres Unterganges (denn das muß sie wohl schon wegen des jedem Menschen angeborenen Instinktes der Selbsterhaltung), so findet sie ihr Bewußtsein nicht unrein genug, als daß sie diese Nothwendigkeit in der Trübe desselben suchen sollte; vielmehr fühlt sie selbige mehr, als sie sie einsieht, in der Gebundenheit ihres Herzens an das Schicksal ihres Vaters, der von den starren Ideen einer lieblosen Gesellschaft abhängig, geschworen hat, sich die Kehle abzuschneiden, wenn sie ihm Schande mache. Ist Clara ihrem Standpunkte

gemäß nun auch nicht im Stande, diese Ideen mit den Waffen der Vernunft dialektisch zu vernichten, so muß doch ihr gesundes Gefühl in furchtbarer Naivität die Frage stellen: warum soll: warum muß ich untergehen? Dies spricht sie in der zweiten Szene des dritten Aktes in einfachen, aber furchtbaren Worten aus: „Wär's um mich allein," sagt sie, „ich wollt's ja tragen, ich wollt's ja tragen, ich wollt's geduldig hinnehmen, als verdiente Strafe für, ich weiß nicht was — aber ich bin's nicht allein, und leichter noch find' ich am jüngsten Tag eine Antwort auf des Richters Frage: warum hast du dich selbst umgebracht? als auf die: warum hast du deinen Vater soweit getrieben?"

Dieser tragische Conflict enthält nun aber, trotz des ungeheuren Schicksales, das sich auf ihm für alle betheiligten Personen entwickelt, auch das Moment der Versöhnung in sich. Zunächst nämlich ist er, wie bereits erwähnt, an sich kein ewiger, sondern nur ein zeitlicher, der mit der Läuterung der Anschauungsweise der Menschen verschwinden muß. Eine Läuterung der Ideen findet nun aber, ohne daß der größere Theil der Menschheit ein klares Bewußtsein davon hat, immer statt, wie Jeder sich überzeugen kann, der die Lebensanschauung des heidnischen Alterthumes mit der christlichen vergleicht. Indeß läutert die Masse ihre Ideen weder ganz von selbst, noch geschieht dies durch das Wirken einzelner Geister allein, sondern diese concentriren die in der Masse keimenden, dem Fortschritte huldigenden Elemente zuerst in sich, und treten alsdann öffentlich und berechtigt mit der Anforderung auf: das was der Masse unbewußt, in der Zeit aufgeht, nun auch wirklich zur Reife bringen. In diesem Falle befindet sich mehr oder weniger jeder wahre Poet und Philosoph, in diesem Fall befindet sich auch Hebbel, dessen Dramen zunächst nur darum wahrhaft lebendig sind, weil sie die reinsten, aber vom Alltagsgeschrei momentan übertäubten Stimmen der Zeit ausdrücken. Die Anforderung, die Hebbel in dem dramatischen Symbole, das wir so

eben besprechen, macht, ist wesentlich eine Anforderung der Zeit: aber nur in dem gebildeten Bürger dieses Jahrhunderts lebt sie bewußtermaßen, während sie im ungebildeten, der die Quelle seiner Unbehaglichkeit selten kennt, so zu sagen, nur noch schlummert. Ganz gewiß würde es nicht allein menschlicher, sondern speziell genommen, auch *christlicher* sein, wenn unsere Gesellschaft die Strenge, welche sie in so vielen Fällen beobachtet, durch eine liebreichere Lebensanschauung milderte. Hat doch der Stifter der Religion der Liebe, jener Maria Magdalena, wie sehr sie auch gefehlt hatte, wegen ihrer moralischen Schönheit verziehen und, als jenes noch schuldigere, ehebrecherische Weib sich ihm zu Füßen warf, die bedeutungsvollen Worte ausgesprochen: „wer von Euch sich schuldlos fühlt, werfe den ersten Stein auf sie.“ Auf das erhabene christliche Beispiel anspielend, hat Hebbel seinem Drama den symbolischen Titel Maria Magdalena gegeben, was mehreren von unseren Kritikern weniger räthselhaft würde vorgekommen sein, wenn sie tiefer in die Idee des Stückes eingedrungen wären.[36])

Die eben angedeuteten moralischen Anforderungen des Dichters beschränken sich nun aber keineswegs auf diesen speciellen, in der großen Kette der Lebensverhältnisse doch nur untergeordneten Fall; sondern mit der Veranschaulichung des letzteren läßt er das Gebot einer allgemeinen Erweiterung unseres Horizontes und einer Reinigung unseres Gemüthes von allen Vorurtheilen an uns ergehen. Wir haben hiermit die Grundidee des Stückes zu erklären versucht, aber noch keineswegs nachgewiesen, daß es eine *Tragödie* sei. Zwar ist der Conflict, der das tragische Schicksal bilden soll, bereits zur Sprache gekommen, aber noch haben wir nicht untersucht, ob er auch wirklich ein tragischer ist, d. h. ob beide Faktoren, die ihn bilden, sittlich berechtigt sind. Wir wissen aus der Handlung des Stückes, daß der Dichter nicht allein die dogmatische, von Anton repräsentirte Parthei, sondern auch die scheinbar unschuldig leidende: Clara und den Sekretär untergehen

läßt. Wir erleben zwar Anton's Ende nicht, aber wir sehen doch, daß das Geschick eine furchtbare Strafe über ihn verhängt, ja daß er das am meisten zerschmetterte Individuum des ganzen Dramas ist. Die Ursache dieses durchaus nothwendigen Verhältnisses kann uns keinen Augenblick unklar bleiben. Schon aus mechanischen Gründen sieht sich der Dichter in die Nothwendigkeit versetzt, der natürlich berechtigten Macht eine feindliche gegenüberzustellen, da wie gesagt, ohne zwei gleichzeitig berechtigte Faktoren gar kein tragischer Conflict zu Stande kommen kann. Unser Dichter fand den zweiten Faktor, wie wir wissen, in bestehenden Satzungen und entwickelte aus der sich zwischen ihnen und den Anforderungen eines fortgeschrittenen Bewußtseins entstehenden Spannung, die mitgetheilte Handlung des Stückes. Aber der bloß mechanische Grund würde für die Geltendmachung eines solchen zweiten Faktors, an dessen Schroffheit der erste sogar untergehen muß, nicht ausreichen, sondern der Dichter muß nothwendig eine *innere Berechtigung* dazu haben. Diese ist hier aber auch wirklich vorhanden, denn nicht allein der Dichter, sondern auch jeder tiefer schauende Mensch muß überzeugt sein, daß Zustände und Ansichten, wie sie in vorliegendem Stück geschildert werden, keineswegs zufällig, sondern in der menschlichen Natur begründet und Folgen eines in der Entwicklungsgeschichte ihres Geistes nothwendigen Stadiums sind. Da nämlich der Mensch in das Wesen der Dinge nicht immer einzudringen vermag, oft auch aus Bequemlichkeit auf deren Oberfläche stehen bleibt, und da ihm ferner alles nur unter einer bestimmten *Form* erscheinen kann, so beobachtet er nichts strenger als diese selbst, so, daß er sogar über sie nicht selten das *Wesen* der Dinge vergißt. Nun ist allerdings keine Form leichter zu verletzen als die der weiblichen Würde, namentlich in unseren oft von Egoismus und Eifersucht bestochenen Augen. Die Welt betrachtet die Keuschheit des Weibes wie ein Schloß, das sie von allen gefährlichen Eindrücken einer verdorbenen Welt absperrt

und meint mit Valentin: „und wenn dich nur erst Einer hat“ u. s. w. Schon diese Umstände erklären theilweise, warum der Dichter seinem zweiten Faktor wenigstens momentan ein gleiches Recht mit dem ersten eingeräumt hat. Noch mehr aber wird dieses Verfahren gerechtfertigt, wenn wir bedenken, daß jene dogmatischen Ansichten mehr oder weniger Resultate einer Religion sind, die seit Jahrtausenden die Völker bewegt hat. Wir sahen somit deutlich, daß das vorliegende Drama aus dem reinsten sittlichen Bewußtsein hervorgegangen ist, daß der Dichter, wenn er auch der Natur der Sache gemäß, auf dem Standpunkte des Fortschrittes steht und den Hebel seines Werkes zur schneidenden Klinge macht, doch Gericht gehalten hat über alle bei jenem Conflicte betheiligten Personen.

Selten dürfte ein Fall so geeignet sein, die positiven und negativen Seiten einer dogmatischen Religion so scharf hervortreten zu lassen als dieser: während ihr unentstelltes, vernünftig erhabenes Wesen das natürliche Recht, also hier die Unschuld Clara's, in Schutz nimmt, wendet sich ihr dogmatisches, die Lebensansicht der Gesellschaft verhärtendes Element, gegen sie. Dieses Verhältniß ist tragisch, weil es natürlich und nur eine Aeußerung des allgemeinen Weltgesetzes ist, demzufolge alles Lebendige sich dialektisch vernichten muß, sobald es reif ist, den Inhalt neuer höherer Formen zu bilden. Und so wäre denn nachgewiesen, daß der Conflict hier wirklich ein tragischer und das Stück, dem er zu Grunde liegt, seiner Anlage nach eine Tragödie ist. Ob sie durch die Art und Weise, wie sie ausgeführt wurde, diesen Rang ihrer Totalität nach verdient, kann nur eine ins Einzelne gehende Analyse entscheiden. Wir wollen hier nur noch von allen möglichen Einwänden, die allenfalls gemacht werden können nur eines einzigen erwähnen, obgleich er unseres Wissens gegen Hebbel's Stück noch nicht öffentlich ausgesprochen worden, nichts desto weniger aber sehr wichtig ist, da er, wenn er sich begründen ließe, unserer Ansicht über das

vorliegende Werk sehr gefährlich werden könnte. Da die Kunst jedesmal eine leichtere Aufgabe zu lösen hat, wo die wenigsten Dissonanzen zu überwinden sind, und da ihr dasselbe Streben, das wir eben am Menschen überhaupt wahrgenommen haben: das Streben vor allem die Reinheit der Form zu wahren, eigen ist; so sind Conflicte, wie der in unserem Stücke vorkommende, fast noch gar nicht zu Kunstwerken benutzt worden. Es fragt sich nun: ob sich solche Conflicte denn auch wirklich zu Kunstwerken eignen, und ob die Kunst überhaupt mächtig genug sei, Spannungen der Art zu lösen. Die Kunst wäre nicht, was sie ist, höchster Ausdruck des Lebens, wenn sie an der Darstellung dieser Conflicte ihre Grenze erleben sollte. Das bloße Bewußtsein: daß die erwähnten Vorurtheile der Natur widersprechen, ist schon ein Beweis von der Erweiterung unserer Lebensansicht, ein in der Entwicklung des menschlichen Geistes nothwendiges Resultat, das wie die früheren zu ihrer Zeit berechtigten, durch die Kunst in höchster Reinheit und Schärfe muß dargestellt werden können. Auch hat Göthe für diese Darstellungen die Bahn bereits gebrochen und durch das lebendige Beispiel seiner Wahlverwandtschaften das Kunstgebiet für ewige Zeiten erweitert. Was wäre auch eine Kunst, die das, was mit und in der Zeit lebendig geworden ist und sich als Markstein auf dem Wege des Fortschrittes aufstellt, nicht wiedergeben könnte? Faßt sie doch nur insofern Leben in sich, als sie selbst die Bewegung des Lebens darstellt!

Nachschrift.

Da eigenthümliche Umstände die Veröffentlichung dieses, bereits zu Ende des vorigen Jahres geschriebenen Aufsatzes verhindert haben, so ist der Verfasser desselben noch im Stande auf die interessante, im May-Hefte der Jahrbücher der Gegenwart erschienene Kritik über Maria Magdalena von Herrn Professor Vischer in Tübingen Rücksicht zu

nehmen.[57]) Weil die hier folgende erste Hälfte meiner Abhandlung jedoch nicht mehr in meinen Händen ist, so kann sich diese Rücksicht vorläufig nur auf wenige allgemeine Bemerkungen beschränken. Vielleicht ist es mir bei der Entwickelung der einzelnen Charaktere dieser Tragödie, die später erfolgen soll, noch vergönnt, auf die Ansichten des Herrn Professor Vischer zurückzukommen.[58]) Hier möchte ich von dessen Kritik nur bemerken, daß sie die *symbolische* Seite des Stückes ganz übersehen und so durch Abschneidung des die Szene großartig beleuchtenden Ideen-Hintergrundes den Umfang des Ganzen zu sehr verengert hat. Herr Professor Vischer glaubte in dem Stücke einen *Ueberschuß* von Ideen zu bemerken, aber anstatt das intime und organische Verhältniß zu untersuchen, in welchem sich diese zu der Handlung befinden, anstatt den *Entstehungs-Prozeß* des Stückes bis zu dem Punkte zu verfolgen, wo es dem Dichter gelungen ist, eine vollkommene Congruenz von Idee und Bild zu erreichen, betrachtet er, dem Selbstzwecke der Kunst indirekt das Wort redend, das Stück nur als ein psychologisches Gemälde, und findet dann, daß ihm die zündenden Radien, die es in die Gegenwart hineinwirft und die es erst eigentlich im höheren Sinne lebendig machen, nachtheilig sind. Da Herr Professor Vischer das Stück rein empirisch auffaßte und die Analyse desselben nicht weit genug fortsetzte, um auf die erzeugende Idee des Ganzen zu kommen, so schien ihm der eigentliche *Niederschlag* des Ganzen ein *Ueberschuß* und er nannte das „*tendenziöse Absicht*“, was *ohne der Naivität des Stückes zu schaden*, in ihm *das Symbolische* ist.

Unerklärlich erscheint in der Vischerschen Kritik Folgendes. Er selbst sagt zu Anfang derselben, daß das neuere deutsche Drama den bedeutenden Schritt gethan habe, die Idee als treibendes Motiv im Stoffe selbst zu entwickeln, und daß man darüber hinaus sei, die Lebensfragen der Zeit als Devisen, Sentenzen u. s. w. oben aufzukleben. Setzen wir nun voraus, daß Vischer, Hebbel nicht den-

jenigen modernen Dichtern unterordnet, die diese Aufgabe erfüllt haben, so müssen wir uns verwundern, warum er sich so große Mühe giebt (s. S. 429 und 431), die tendenziöse Absicht des Dichters *summarisch* zusammen zu fassen, was Stücken, welche die Idee nicht allein als „treibendes Motiv" verarbeitet haben, sondern in denen sie sich auch *verleiblicht* hat, wenigstens in der Weise, wie Vischer es unternimmt, offenbaren Zwang anthut. Der Dichter, den er in diesem Punkte angreift, ist eben viel organischer, vielleicht darf ich sagen, keuscher zu Werke gegangen: er hat das Resultat seines Stückes nirgends gezogen, seine Absicht nirgends als Devise aufgeklebt, sondern die Idee schimmert überall nur symbolisch durch. Das Sachverhältniß nun aber ist, daß das moderne deutsche Drama den von Herrn Prof. Vischer bezeichneten Schritt im Allgemeinen noch keineswegs gethan hat, und zwar, weil es nicht von lauter Dichtern vertreten wird. Diese allein sind im Stande, „die Idee als treibendes Motiv im Stücke zu verarbeiten", denn die Elemente des letzteren werden ihnen gleichzeitig mit der Idee von Natur aus gegeben, während die Faiseurs, die mehr finden als erfinden, der Pikantheit wegen Sentenzen anleimen, die der Kritiker alsdann nur nachzusprechen hat. In diesem Falle dürfte man dem Autor allenfalls „didaktische Absicht" unterlegen, und diese würde, obgleich in Hebbel's Stücke nichts der Art vorkommt, doch in ihm vorhanden sein, wenn es eben nicht *mehr* enthielte, als Vischer angedeutet hat. Die von ihm bezeichneten Sentenzen sind nämlich allerdings im Stücke, aber nur als Theile der Idee, die alles ausgleicht, und ohne welche sie wirklich einer an sich unkünstlerischen, didaktischen Absicht des Dichters zuzuschreiben wären. Daß Herrn Professor Vischer aber die *Idee* des Stückes entgangen ist, beweist er dadurch, daß er den Titel: Maria Magdalena für gesucht erklärt. Wenn der Schlußstein der Hebbelschen Tragödie auch die spitze Form eines Ausrufungszeichens hat, so ist dies dem Dichter darum doch nicht als tendenziöse Absicht vorzu

werfen, da er sich keineswegs zum Apologeten derselben gemacht hat. Hierzu hatte Hebbel zu genau einen Spruch im Herzen, den Vischer auch in seiner Aesthetik aufstellt: „auch das Bestehende hat sein Recht“ und übrigens erkennt Vischer ja selbst an, daß jedes Individuum in der vorliegenden Tragödie seine Schuld schwer abbüßen muß. Der wahre dramatische Dichter ist, auf einem gewissen Punkte angelangt, wie der epische gegen die Verhältnisse, die er darstellt, indifferent; „so ist's!“ heißt sein weisester Wahlspruch. B.

21.

Jahrb. für dramat. Kunst u. Literatur. Erster Band. 1848. S. 451—456.

F. Hebbel's

Trauerspiel in Sicilien.

(Erschienen in Weber's Novellen-Zeitung)

Eine Würdigung

von

Emil Palleske in Oldenburg.

Hebbel hat in seinem neusten Werke die furchtbaren Consequenzen, welche sich aus dem Mechanismus des Polizeistaates ergeben, darzustellen gewagt. Ich sage: gewagt! Denn allerdings ist die scharfe Schneide, zu welcher der menschliche Sinn auf Seiten der verwahrlosten, gesindelhaften Masse sowohl, als auf Seiten der polizeilichen Gewalt, geschliffen wird, so gefährlich, von so bittrer criminalistischer Wirklichkeit, daß es ein Wagniß, wenn nicht eine Unmöglichkeit ist, dies Nebeneinander ästhetisch zuzubereiten. Gar ein Drama daraus zu schaffen, in welchem unmittelbar sinnlich die Degenspitze der Themis als das Werkzeug verruchten Mordes gebraucht wird, dies

Drama in allen Theilen die Gründe, Wirkungen, fernen und nahen Verwandtschaften, kurz eine Dialektik des polizeilichen Getriebes darstellen zu lassen, muß wenigstens höchst kühn erscheinen und das Lob um so begründeter, daß es dem Dichter mit seinem Problem gelungen sei.

Denn dies ganze bezeichnete Gebiet neigt an sich wegen der Verwickelung kleiner Nebenumstände, wegen der auftretenden Gewöhnlichkeit der Menschennatur und namentlich des durchaus herzlosen, aller Innerlichkeit baaren büreaukratischen Elements zur Novellistik; und wenn auch jeder Stoff dramatisch ist, der einen Proceß in sittlicher Sphäre, d. h. einen Kampf und einen verwickelten Gegensatz mehrerer kräftiger und im besten Fall gleichberechtigter Faktoren enthält, so kann das specifisch Dramatische desselben sehr wohl in die Darstellung hineinragen (Wahlverwandtschaften), ohne deßhalb zum eigentlichen Drama, das will sagen: Bühnenstück zu taugen. Dieser verlangt von Anfang bis zu Ende Proceß, hat, wie dieser, seine Epochen, keine Pausen und ausruhenden Erholungen, wie das Epos, sondern es ist ein Einathmen und Ausathmen, bei welchem sowohl der Organismus selbst, als die ihn umgebende Athmosphäre, eine wesentliche Veränderung erleiden. Es können und müssen deßhalb bei längern Stücken Zwischenakte eintreten, bei den Epochen ein nicht bloß von dem materiellen Theil bedingter Abschnitt, sondern durch die starke Erregung des innern Processes bei den Zuschauern gebotene Pausen, die um so nöthiger sind, je mehr der Ideenhintergrund des Stückes zum Ueberschauen und Nachdenken einladet. Schwieriger in Bezug auf diesen Ideenhintergrund, somit auf die Totalwirkung des Stückes hat es der Dichter, wenn die Enge des immer halb durch den Zufall geschenkten, dem Genie freilich besonders glücklich zugetheilten Sujets nach dem Anekdotenhaften, Novellistisch-Skizzenhaften drängt und dennoch um einen Mittelpunkt die schweifenden Lichter vereinigt werden müssen, weil die dialektische Form des Drama's, die gleichsam im Sujet schlummert, von den Ideen, welche den Dichter erregen,

durchaus zu ihrer vollendeten Verleiblichung gefordert wird. In einem Akte ließ sich das vorliegende Sujet erschöpfen; daß es zum Drama passe, bestimmte der Dichter nach dem vorwaltend dialektischen Element seines Problems oder, da also nicht beim Schaffen getrennt werden kann, der Dichter wußte den engen kurzen Lauf des Stoffs durch reiche gedankenschwangere Ausführung aufzuwiegen; er benutzte gleichsam jedes Fleckchen Land und die Frucht davon ist: bei vollkommener Lebendigkeit der Figuren die vollkommene Tränkung und Sättigung desselben mit dem Problem, das heißt mit andern Worten: eine ästhetische Wirkung im Allgemeinen.

Im Besonderen haben wir diese nachzuweisen. Hebbel hat zum Schauplatz Palermo genommen. Ein Wald bei der Stadt ist die Scene. Bekanntlich ist Italien das Land der Spitzbuben und der Polizei, wie sein kalter Verwandter im Norden: Rußland. Das neapolitanische Gebiet besitzt nach glaubwürdigen Berichten (vgl. Stahr's Italien) solche Virtuosen beiderlei Gattung, daß die eine oft in den Kleidern der andern steckt, ohne im Mindesten sittliche Schwierigkeiten zu überwinden zu haben. Ja, das Duanenwesen ist eine sanktionirte Ehe zwischen Spitzbubenzunft und Beamtenthum, da die Soldaten und Unterbeamten ganz niedergeschlagen sind und zornig erst auf ihre Pflicht pochen, wenn sie auf ehrliche Forestiere treffen, die keine Bestechungsversuche machen. Es liegt etwas Komisches in diesem sich selbst vernichtenden, hinfälligen Polizeiwesen, aber es wird tragikomisch, das will sagen: furchtbar komisch, komisch der Form nach und furchtbar in den Wirkungen, sobald ein Beamtencharakter die volle Bedeutung der polizeilichen Souverainetät mit Bewußtsein und persönlicher Genugthuung fühlt. Geschweige des jesuitischen Anstrichs, den das Verfahren solcher Charaktere bekommt, indem ihnen zu ihrem Zwecke alle Mittel heilig sind, und geschweige der grenzenlosen Willkühr, die in die Hände eines solchen Inquisitors gelegt werden muß, sobald einmal das ganze Institut nothwendig ist, so hat außerdem

die beamtliche Unterdrückung der ächt menschlichen Regungen des Mitleids, der Anerkennung des Menschen im Verbrecher, eine solche Macht des Beispiels, daß diese Grundpfeiler aller Humanität bedenkliche Erschütterungen in der Meinung der dienenden Subjekte bekommen und deshalb auf der andern Seite das Verbrechen, die Verwilderung mit der Herzenshärtigkeit auf der einen Seite steigt. Einen solchen Charakter — wie billig, nimmt der Dichter einen schneidenden, einzelnen Fall, weil sich nur in der höchsten Steigerung der Erscheinungen ihr Wesen offenbart — hat Hebbel uns in dem Podesta Gregorio vorgeführt. Dieser verstockte Alte, der nach seinem eignen Geständniß als Jüngling selten „Neigungen erweckte", hat sein Leben daran gesetzt, das Surrogat der Liebenswürdigkeit, Geld und außerdem noch eine Stellung zu erlangen, die ihm den möglichst ausgedehnten Gebrauch desselben, die Macht als solche, verschaffen kann. Dieser Charakter wächst in verschiedenen Spielarten im ganzen modernen Europa, aber schwerlich wird er so von der Luft eines wüsten Glaubens, einer verwahrlosten Nation, kräftiger genährt und gepflegt, zu einem Krokodil unter den Fröschen großgesogen, als in Italien. Er ist ein Sohn unsrer Zeit: die psychologische Ausmalung, die er von sich selber mit großer Befriedigung giebt, ist ergreifend; diese Menschen dürfen noch ihre Macht, ihre Despotie gestehen; die Spitze egoistischen Kitzels bereiten sie sich, aber in diesem Uebermuthe erwecken sie in uns das Gefühl des Mitleids und einer dämonischen Angst, die sie zur Tragödie besonders qualificiren. Er, der Alte, hat freilich die Kusse und Freuden der Jugend hinter sich, unwiederbringlich hinter sich: der Umweg, den er machen wollte, um sich gewiß zu verschaffen, was ihm persönliche Liebenswürdigkeit nicht geben konnte, da er keine besaß, hat ihn an ein Ziel geführt, aber an welches? Er sieht drüben am andern Ufer die hesperischen Früchte blinken, aber er kann sie nicht essen, sein einziger Genuß ist, Andre davon abzuhalten und Früchte für sich — verfaulen zu lassen. Er sagt,

daß, wenn er taub wäre, er sich eine Kapelle der besten Virtuosen, wenn er blind wäre, einen Saal voll Rafael's halten würde; und wie viele giebts, die die objektive Macht des Schönen dadurch raffinirt genießen, daß sie sie nicht genießen, sie für überflüssig erklären und in herostratischem Ehrgeiz zerstören! Dieser Zug wiederholt sich im Mechanismus und in der durch ihn herabgewürdigten Menschheit durch's ganze alte und moderne Europa. Die Tragödie, welche Nero behandelte, würde hierauf das Hauptgewicht legen müssen. So denkt nun Gregorio auch das Unerkaufbare, die Gunst des Weibes, mit Geld zu kaufen; ein schönes, in stiller Eingezogenheit erzogenes Mädchen, ein Strahl des Lichts und der Liebe in die dunkle Weltordnung, eine Blume an Einfalt und frischer Jugend, Angiolina reizt seine Genußsucht. Hier ist der Punkt, wo nun der Dichter im Sinne der höchsten Komödie die Lösung giebt. Angiolina hätte durch Selbstmord oder Flucht sich dem Podesta entziehen können. In ihrem Willen liegt wenigstens die letztere und dazu hat sie noch dringendere Veranlassung durch eine glühende, treue Neigung zu Sebastiano, welcher von ihrem Vater mit seinen Werbungen abgewiesen, ja selbst verschmäht und auf gehässige Weise verstoßen ist. Die Flucht wird gelingen, die heimliche Vermählung des jungen Paars wird eilig Nachts vollzogen werden, zu einem Stelldichein ist ein Kreuz im Walde bestimmt worden. Mit ihrem Schmuck, dem Angedenken von Mutter und Vater versehen, eilt das Mädchen dorthin. Angst vor dem harten Vater beflügelt ihre Schritte. Das Gewissen hält sie auf — aber sollte es Sünde seyn, dem Spieler zu entfliehn, der sein eignes Kind gegen eine vom Podesta entliehene Summe zum Pfand gesetzt hat? Nein, nein! Sie wird des Himmels Fluch für ihre Ehe mit Sebastiano nicht verdienen. Der Geliebte ist noch nicht an dem verabredeten Ort. Wenn er nur nicht zu spät kommt! Denn sieh, aus dem Gebüsche treten dem Mädchen zwei Gestalten entgegen. Sie haben das Mädchen behorcht, sich im Einklang mit ihren Ver-

hältnissen für Boten und Helfer des Anselmo, des Vaters, ausgegeben und berauben sie zuerst ihres Schmuckes, dann — ihres Lebens! Wohlan Herr Podesta! Da liegt Ihr unberührtes, theuer erkauftes Liebchen! Und wer hat Ihnen den Dienst geleistet. O Witz über Witz! Ihre eignen Werkzeuge. Freilich Sie bedürfen dieser Werkzeuge, denn das Böse muß man ewig wie ein Unkraut aussäten, wenn man polizeilich verfährt, während das Gute wie eine Handvoll Saamen über den Acker fliegt. Diese Werkzeuge heißen Ambrosio und Bartolino, zwei Landsoldaten, welche soeben bei einbrechender Nacht ihre Wache im Walde verlassen, als Angiolina sich naht. Dasselbe Ding, wofür Gregorio Alles kaufen will und aus erklärlichen Gründen auch Alles feil hat, das Gold, reizt die guten Soldaten, die pflichtgemäßen Soldaten, die Diener der Gerechtigkeit, dem Gregorio sein Mädchen zu erstechen. Hebbel sagt im Prolog zum Diamant:

Ich soll, wohin kein Schicksal reicht,
Den Zufall führen, daß er zeigt,
Wie, wenn der Mensch so sehr verstockt,
Daß er den Funken nicht mehr lockt,
Der Blitz in sein Metall noch schlägt,
Und durch sein Gold ihn selbst erlegt.

Da dieser Dichter eine durch und durch gesetzmäßige Natur ist, so bildet jedes neue Werk ein Correlat zu einem frühern oder folgenden, und erst die Gesammtheit seiner Lebenssymbole werden die Größe und Tiefe, die Präcision und den Schwung dieses Geistes offenbaren, wo die Kritik jetzt nur erst hinweisen und andeuten kann. Hebbel muß ihr in diesem Bestreben auch verzeihen, wenn sie nicht Alles richtig auffaßt. So ist mir z. B. die ganze Schurkenuniversität Algier mit der Kriegswirthschaft im Hintergrunde als eine nothwendige Perspective des Dargestellten Gegenstandes erschienen. Denn der Krieg nur als eine Operation der Kabinette, als bloßes Eroberungs- und Diplomatengeschäft ist nach außen dasselbe, was nach

innen der Mechanismus des Beamtenthums, und Bonaparte's öfteres Hineinblitzen in die Flamerien des Ambrosio ist von charakteristischer Wirkung.

Wir müßten das Stück ausschreiben, wenn wir die meisterhafte Weise der Symbolisirung in der ganzen Handlung verfolgen wollten. Die Furcht des Bartolino, ob sein Gefährte am Ende selbst Mörder oder Räuber sei, die Frage des Schülers in der Schurkerei an den Meister, wie wohl einem Mörder zu Muthe werde, und ob das Gewissen ihn nicht plage, — überhaupt die Individualisirung des Problems in diesen beiden Subjekten, die Beweglichkeit, welche das Gespräch dadurch bekommt, daß der eine der Schüler, der andere der Lehrer ist, — das sind alles wahre Genieblitze. Die tiefste Natur menschlichen Handelns wird uns eben in der That selbst, dem Kern des Drama's, veranschaulicht. Gedanke und Idee umarmen sich hier, das Einzelste des Ganzen wird Ausdruck des Allgemeinsten. Nämlich Ambrosio beruhigt den Bartolino damit, daß Mörder und Räuber auch wie andere Menschen schlafen und essen, und daß man das Gewissen, wie einen Bandwurm, abtreibe durch das, was es anekelt. Also ein Mord — die Nabelschnur ist nicht unterbunden worden — ein Sprung aus dem warmen Wasser in's kalte; fährt's Messer in den Baum, in's Menschenfleisch fährt's noch leichter! Der Bartolino ermuthigt sich denn auch durch das Andenken an diese Schlächterei von Algier und mit dem Ausruf: Hei, Kinderköpfe, sticht er auf Angiolina los. Aber Ambrosio hat sich verrechnet. Dies ist die Stelle, wo so oft Rechnungen angewandt und von der Praxis des organischen Geisteslebens über den Haufen geworfen worden sind. Zwar weiß der Erzschurke nichts mehr vom Gewissen, das Kriegshandwerk hat ihn abgestumpft; ich muß unwillkürlich an Shakespeare's Jago denken; er sieht auch zuletzt, als Alles entdeckt ist, nur die mechanisch juristische Folge des Mordes, den Wiedermord, als das: „versteht sich von selber" ein und nimmt's kaltblütig. Er hat Abstraktionsvermögen und das

ist in solchen Dingen gefährlich. Ambrosio abstrahirt denn auch vollständig davon, daß er der Thäter sei, und schiebt vielmehr die That auf den zu spät kommenden Geliebten Sebastiano, welchen — dies ist ein neuer trefflicher Zug! — theils aus Liebesverzweiflung, theils aus nur zu genauer Kenntniß der schnellen Proceduren, Alles über sich ergehen läßt, was der hinzugekommene Podesta über ihn verhängen wird. Dieser hat nämlich die Flucht des Mädchens erfahren und ist mit dem Vater ihrer Spur gefolgt. Da kann der Bartolino sich nicht halten. Die unschuldige Verdammung, welche dem Sebastiano bevorsteht, ergreift ihn. Er verschnappt sich, ein Bauer, welcher auf dem nahen Baume gesessen und die That mitangesehen, bringt den Wagen vollends in Gang und das Geständniß des Ambrosio folgt: er habe die That allein begangen, Bartolino sei zu feig dazu. So genießt auch Ambrosio, der Gregorio im Kleinen, nicht sein Verbrechen, sondern sein eigener Schüler verräth ihn. Ueber der Leiche versöhnt sich dann der unglückliche Anselmo mit Sebastiano und eine auflösende, zerschmetterte Stimmung, unglückliche Gemeinsamkeit im Verlust quillt aus der Seele dieser Beiden wie ein warmer Blutstrom, der das eisige Herz des Gregorio vielleicht erweichen mag, dem Vater das Leben zu lassen, welches er durch einen blutigen Rath, dem Sebastian von wegen der Podesta ertheilt, verwirkt hat.

Wir haben so das Stück aus seinen innern Elementen, natürlich nur lückenhaft und als eine Aufforderung zur genauen Lektüre desselben, aufgebaut. Es fängt bei Hebbel mit dem Gespräch zwischen Ambrosio und Bartolino an. Dieses ist ein Muster in einer sehr schwierigen Gattung. Hegel's bekannter Vorwurf der Trivialität, welcher Göthes Götz (Anfang) mit Recht trifft, ja sich sogar auf einzelne Shakespearesche Witze ausdehnt, mußte hier vermieden werden, und auf der andern Seite durfte auch die Charakteristik der gewöhnlicheren Subjekte nicht durch zu große Vertiefung leiden. Beides hat Hebbel wohl in Acht ge-

nommen. Seine Menschen sind auch hier wieder „wie ein leuchtendes Alphabet dem, welcher die Natur versteht"; die hier gegebenen Buchstaben setzen ein leserliches, tiefsinniges Wort zusammen. Eine andere Klippe, die sehr nahe lag, ist eben so glücklich vermieden. Einer so trostlosen, herben Polizeigewalt gegenüber pflegt die Masse feig, gemein und sklavisch zu werden. Aber Italiens Volksnatur ist unverwüstlich. Das wußte auch Shakespeare, daß sie wegen ihrer Schnelligkeit der Lebensäußerungen, ihres Feuers und ihrer Naivität wegen sich besonders zu dramatischen Conflikten eignen, und so geben diese liebenswürdigen Eigenschaften der südlichen Menschheit auch den Personen unsres Stückes einen ähnlichen ideellen, hochpoetischen Reiz, welcher die Robert'sche Genremalerei auszeichnet. Der Vers ist natürlich und alle die Ausläufer der Form, Exposition, Lokalfarbe, Katastrophe und Lösung lassen nichts zu wünschen übrig. Für das größere Publikum wäre es zu bedauern, wenn das Trauerspiel in Sicilien nicht baldigst, gleich den übrigen Werken unsres Dichters, besonders gedruckt würde. Eine genaue und würdige Aufführung auf dem Theater würde gewiß das Urtheil der Kritik bestätigen.[59]) Wenn der rechte Sinn mit diesem Worte verbunden wurde, hätte Hebbel das Stück „eine Tragikomödie" betiteln können.

22.

Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur. Jahrg. 1848. (2. Bd.) S. 145—154.

Maria Magdalena von Friedrich Hebbel.

(Zum erstenmal in Berlin gegeben auf dem Königsstädtischem Theater am 27. April 1848.)

Von

H. Th. Rötscher.

Wir haben endlich die Freude gehabt, Maria Magdalena von Hebbel zur Aufführung gebracht zu sehen. Es

war dies längst unser lebhafter Wunsch. Die königliche Bühne hatte sich immer gegen die Darstellung dieser bürgerlichen Tragödie erklärt, was man ihr früher nicht gerade verargen konnte, da sie besonders in Betreff von Stücken, welche gegen die einmal normirten Moralbegriffe verstoßen, von direkten und indirekten Einflüssen abhing, gegen welche oft auch der beste Wille nichts vermochte. Aber es lag uns daran, dem so bedeutenden Werk doch die Schranken der Berliner Bühne zu öffnen. Es blieb zu diesem Zwecke nur die Bühne der Königstadt übrig. Der zeitige Ober-Regisseur derselben, Herr Barthels, welcher sich für das Werk sehr lebendig interessirte, kam meinem Wunsche auf das Bereitwilligste entgegen, und mein edler Freund Hebbel bot in einem Schreiben an mich gern die Hand dazu, seine Tragödie unter dem Namen: „bürgerliches Drama" der Königstadt zu übermachen, indem er jede etwanige Veränderung in meine Hände legte,[60]) wohl wissend, daß es mir nie einfallen würde, irgend einen zum Bau des Ganzen nothwendigen Stein aus seinen Fugen zu heben. Meine mir durch den Dichter ertheilte Erlaubniß brauchte ich daher nur zur Entfernung und Milderung weniger Stellen, die, obwohl charakteristisch, doch leicht bei einer aus zu ungleichen Elementen zusammengesetzten Versammlung Anstoß erregen konnten. Der Titel: bürgerliches Drama war nur die nothwendige Concession gegen die der Königsstädtischen Bühne gesetzte Schranke, keine Tragödie zu geben. Wie Maria Magdalena als Tragödie gedacht ist, so konnte sie, ohne den Nerv derselben zu durchschneiden, auch nicht zu einem bürgerlichen Drama umgemodelt werden. Sie hat nur ihren Titel geändert, um unter dieser Flagge sich den Eingang in den Hafen der Königstadt zu sichern. Der Wahrheit gemäß muß ich indessen versichern, daß der General-Intendant Herr von Küstner der beabsichtigten Aufführung des Werkes in der Königsstadt nicht die geringsten Schwierigkeiten entgegensetzte.

Es ist schon einmal in den von mir redigirten Jahr-

büchern die Maria Magdalena von Hebbel besprochen worden. Herr Dr. Bamberg in Paris hat in einem höchst scharfsinnigen und interessanten Aufsatz die Bedeutung dieser Tragödie auseinandergesetzt, und dadurch auch die ziemlich verbreitete Meinung von der unsittlichen Richtung des Werkes bekämpft. Wir wollen, mit den Gedanken jenes Aufsatzes ganz einverstanden, hier nur noch einige Gesichtspunkte geltend machen, welche für die Auffassung und Würdigung des Werkes vielleicht nicht ganz unwichtig sind. Was die Maria Magdalena zu einer so bedeutenden Erscheinung macht, ist, daß der Dichter es verstanden hat, den Zusammenstoß von Ideen, den unvermeidlichen Kampf der unter der Gewalt starrer, rigoristischer Moral stehenden Gesellschaft mit dem sich daraus entwickelnden und ihr gegenübertretenden Bewußtsein in der Form einer dramatischen Handlung und festgeschlossener, in sich selbst lebendiger Charaktere vor uns werden zu lassen. Dadurch hört das Werk auf, ein Tendenzstück zu sein, denn es prägt in einem einzelnen, für sich abgeschlossenen Fall ein allgemeines Weltgesetz ab, und entbindet also dadurch eben so sehr den Blick von dem einzelnen Fall, als es ihn zugleich wieder auf denselben einschränkt. Ist in aller Kunst, namentlich aber im Drama, dies das Geheimniß des Künstlers, daß er uns in der Darstellung des abgeschlossenen individuellen Lebens immer über dasselbe hinausweist, und dadurch über die Zufälligkeit des besonderen Falles und das Gemein-Wirkliche erhebt, so erkennen wir in Maria Magdalena die Hand des Künstlers an. Es können in einem Drama vortreffliche Absichten, tiefe Gedankengegensätze liegen, und dasselbe dennoch als Drama unlebendig sein, weil ihm der Gestaltungsprozeß fehlt, der eben so wenig lernbar als lehrbar ist, der auch nicht beschrieben und erklärt, sondern nur kraft einer verwandten innern Anschauung wiedergeboren und begriffen werden kann, nämlich: allgemeinen Gedanken, kämpfenden Prinzipien, regierenden Geistesmächten ihren ganz individuellen Leib anzuerschaffen. In

einer Zeit, wo, bei dem Leichtsinn und der Oberflächlichkeit dichterischen Schaffens, namentlich in der schwierigsten und höchsten aller Künste, der dramatischen Poesie, die Geheimnisse künstlerischer Composition fast vergessen zu sein scheinen, muß man ein Werk, was überall das Zeugniß eines wirklichen Kunstverstandes giebt, um so höher anschlagen. Und gerade in dem durch Maria Magdalena wehenden Kunstverstande, der seine Gesetze nicht als Wegweiser für den Leser und Hörer anheftet und profanirt, sondern sie unter der Hülle dramatischer Handlung verbirgt, liegt der Genuß, den uns das Werk von jeher bereitet hat.

Hebbel hat sein Drama eine bürgerliche Tragödie genannt. Er will den Weltgegensatz im Spiegelbilde der Familie auffangen und uns in dem besondern Fall eines beschränkten Familiengeschickes die Nerven aufzeigen, welche das gesamte gesellschaftliche Leben durchdringen. Durch den kleinen, engen Familienkreis soll ein großes Lebensgesetz durchzittern. Dies Lebensgesetz ist das Ringen der alten rigoristischen, zum Dogma erstarrten Moral mit dem Prinzip einer Sittlichkeit, welche sich von der hergebrachten Satzung befreien, das Handeln des Menschen bis zu seiner letzten Quelle hinauf verfolgen und die That nur aus den Wurzeln ihrer Entstehung gerichtet wissen will. Alle Moral, welche zu einem Dogma erstarrt ist, nimmt den Charakter eines Vorurtheils an, sie wird kritiklos ausgeübt und als fertiger Maßstab an die Handlungen Anderer angelegt. Wer dagegen sündigt, wird schonungslos verurtheilt, weil von diesem Standpunkte aus jede Berufung auf einen höhern Gerichtshof versperrt ist. Je starrer diese dogmatische Moral auftritt, je mehr sie als eine unfehlbare Lebensregel in Fleisch und Blut übergegangen ist, um so tyrannischer ist ihre Herrschaft, um so mehr entfremdet sie sich diejenigen, welche darin nicht aufgehen und ihr Handeln diesem System nicht unterwerfen können. In den Gliedern einer Familie, deren ganzer Zuschnitt eine gewisse patriarchalische Ein

fachheit und Strenge hat, werden diejenigen, welche mit ihren Vorstellungen aus diesem Boden herausgetreten sind, mit den Vertretern des Alten in einen unausbleiblichen Konflikt gerathen müssen, und eben so sehr durch die Härte des Moralgesetzes, als durch die Verletzung desselben leiden. Was unter andern Umständen, bei einer wirklichen Gemeinsamkeit des sittlichen Bodens aller Familienmitglieder, durch gegenseitiges Vertrauen und liebevolle Verständigung, zu einer Ausgleichung der Spannung geführt hätte, das wird bei dem Mangel eines gemeinsamen Bodens der sittlichen Weltanschauung zu einem unauflöslichen Kampfe, in welchem beide Theile an der Starrheit des dogmatischen Moralgesetzes zu Grunde gehn. Der eine Theil wird an sich selbst irre gemacht; er verliert sein Gleichgewicht, der feste Boden verschwindet unter seinen Füßen, das Unzweifelhafteste wird ihm schwankend; er versteht die Welt nicht mehr; der andere Theil dagegen, durch die Bande der Pietät an den Vertreter des starren Moralgesetzes gefesselt, durch eine unselige Verirrung des Herzens und der Begriffe, deren Wurzeln selbst in den Boden eines Vorurtheils eingesenkt sind, ist zu ohnmächtig, sich selbst von der Gewalt des starren Moralgesetzes zu befreien, und doch nicht befangen genug, um ganz darin aufzugehen; er erliegt dem furchtbaren Verhängniß dieses Weltkonfliktes und der dadurch unmöglich gewordenen zutrauungsvollen Hingebung an die durch Vorurtheile getrübte Liebe des Vaters. Meister Anton wird aus den Angeln seiner dogmatischen Moral gehoben, Klara verblutet an der Macht rigoristischer Moral, für deren Übertretung für sie keine Vergebung zu hoffen ist, und an einer Schuld, die sie sich selber eingesteht, von der sie aber sich innerlich zu sühnen keine Kraft in ihrem Bewußtsein und Denken findet.

Klara's Fall ist ein Ergebniß gewöhnlicher, gerade in der Sphäre, in der sie heimisch und auferzogen ist, oft sich wiederholender Verhältnisse. Er ist keine Abstraktion, die nur im Kopfe des Dichters existirt, sondern recht

eigentlich aus dem Leben gegriffen. „Was kommt nicht Alles zusammen, ein armes Mädchen verrückt zu machen. Spott und Hohn von allen Seiten, als Du auf die Akademie gezogen wareſt und Nichts mehr von Dir hören ließeſt. Die denkt noch an den! — Die glaubt, daß Kindereien ernſthaft gemeint waren! — Erhält ſie Briefe? — Und dann die Mutter! Halte Dich zu Deines Gleichen! Hochmuth thut nimmer gut! Der Leonhard iſt doch recht brav, Alle wundern ſich, daß Du ihn über die Achſel anſiehſt. Dazu mein eignes Herz. Hat er Dich vergeſſen, zeig' ihm, daß auch Du —" So arbeiten das bittere Gefühl, von dem Jugendgeliebten vergeſſen zu ſein, was durch das leichtfertige Schweigen des Sekretairs wenigſtens genugſam gerechtfertigt iſt, die Vorwürfe der Mutter, aus ihrem Vorurtheil des Standesunterſchiedes hergenommen, die proſaiſche Auffaſſung der Ehe, die Verbindung mit einem äußerlich reſpectablen Mann als hinreichenden Grund der Vereinigung zu betrachten, der Wunſch, ſich ſelbſt über eine ihr wiederfahrene Kränkung zu übertäuben, einander in die Hände und führen den unglückſeligen Augenblick herbei, für den Klara ſo ſchwer büßen muß. Es iſt ein Augenblick, in welchem eine Welt von Vorurtheilen aller Art auf des Mädchens Herz einſtürmt, den der feſte Wille Leonhard's zu ſeinem Gunſten benutzt, ein Augenblick, in welchem das ſittliche Selbſtbewußtſein Klara's verfinſtert wird. Darum findet ſie nach ihrem Erwachen auch gar keinen Gegenhalt in ſich: ſie iſt völlig aus dem Gleichgewicht geworfen und büßt in dem furchtbaren Konflikt, der aus jenem unſeligen Augenblicke erwächſt, unendlich ſchwerer, als ſie ſelbſt gefehlt hat. Klara hat weder in ihrer Empfindung für den, welchem ſie ſich hingegeben, noch in der Freiheit ihres Bewußtſeins, ſich über ſich ſelbſt zu erheben und die Verirrung als Verirrung zu behandeln, welche ihr eigentliches Weſen gar nicht zu vergiften vermöge, keinen Gegenhalt. Sie erliegt alſo ganz natürlich den einzigen Mächten, welche mit voller Stärke in ihr walten, der Pietät, für den

von den strengsten Satzungen der Moral beherrschten Vater und dem Gefühl, über sich selbst erröthen zu müssen und nirgends eine Wehr gegen die Vorwürfe ihres edleren Selbst in sich zu finden. Was uns der Dichter von Klara zeigt, ist das tiefe, sie zerwühlende Leiden, welches der That auf dem Fuße folgt und was darzustellen das hohe Vorrecht der Poesie ist. Hat schon jeder Verbrecher einen Moment, in welchem er der Poesie Rede stehen muß und den der Dichter festhalten darf, der nämlich, der uns nach seiner That die Wunden seines Gemüths öffnet, der uns in den Abgrund seiner Seele blicken läßt und das Gold menschlicher Schmerzen an das Licht zieht, so hat eine Natur wie die Klara's um so mehr ein Recht, in der Tiefe ihres Innern belauscht und ihr durch Schmerz geweihtes Gemüth enthüllt zu sehen.

Es ist vom Dichter zufolge seines Grundgedankens vortrefflich motivirt, daß er den Vertreter rigoristischer Moral, den Meister Anton, durch die brutale Polizeigewalt in seinen Grundvesten erschüttern läßt. Einerseits zeigt uns der Dichter durch das Verfahren der rohen Polizeigewalt, wie dieselbe in das Heiligthum der Familie zerstörend eingreift und durch ihr brutales Auftreten über die Glieder einer ehrbaren Familie unendlichen Jammer bringen kann; andererseits schlägt doch aber auch in dieser rohen Begegnung der Gerichtsdiener das Vorurtheil rigoristischer Moral auf den Vertreter derselben zurück. Meister Anton hatte ganz folgerecht vom Standpunkte seiner starren Ehrenhaftigkeit aus „Leute mit rothem Rock und blauen Aufschlägen" für unehrlich erklärt und jede Gemeinschaft mit ihnen als ihn befleckend zurückgewiesen. In dieser Begegnung huldigte Meister Anton aber selbst einem starren Vorurtheile: er verwarf den ganzen Menschen, weil ihm auf der Thätigkeit, welche derselbe ausübte, ein Flecken haftete. Ja, seine Verachtung jener Werkzeuge der Polizeigewalt ist selbst das Ergebniß eines erstarrten Vorurtheils, das sich nicht zur Anerkennung des Menschlichen erheben kann und die Achtung des Individuums

von der bürgerlichen Thätigkeit abhängig macht, der es obliegt. Es ist daher natürlich, daß sich das Gefühl solcher Verachtung rächt und den Augenblick ersieht, sich für die erduldete Kränkung Luft zu machen. Man muß dem Dichter das Zeugniß geben, daß er diesen Konflikt, der doch in der Natur des Princips durchaus begründet ist, sehr ungesucht herbeigeführt hat.

Man könnte es vielleicht nicht gerechtfertigt finden, daß der Sekretair untergeht. Wir glauben dies aber in der Natur der dramatischen Handlung wie in der Idee der Tragödie durchaus begründet. Sein leichtfertiges Schweigen gegen Klara, seit er auf die Akademie gezogen, aus dem dieselbe mit Recht den Schluß zog, daß er sie vergessen habe, würde für seinen Untergang noch nicht ausreichen; es fällt dies überhaupt vor die Tragödie, und wir können ihn für eine Schuld, wenn dies überhaupt eine ist, nicht büßen sehen, für welche uns eigentlich jeder Maaßstab und damit jedes Urtheil gebricht. Aber mit Recht büßt der Sekretair seinen Kampf mit Leonhard. Indem er diesen herbeiführt, ist auch er ein Opfer des Vorurtheils. Der Sekretair möchte das Zerstörte wiederherstellen: er fühlt seine alte Neigung für Klara wieder mächtig erwachen, er fühlt, wie er selbst an der unseligen Wendung ihres Geschickes Schuld ist. Er stößt sich nicht an der nackten Thatsache ihres Falls, weil er die Überzeugung gewonnen hat, daß derselbe der Gesinnung Klara's nichts von ihrer jungfräulichen Reinheit geraubt, ja sie durch Leiden vielmehr noch geläutert hat. Aber er kann darüber nicht hinweg, daß ein Mensch wie Leonhard den Fall herbeiführt, und glaubt sich nur durch Vernichtung jenes Verächtlichen zum vollen Selbstgefühl bringen zu können. In dieser Empfindung und der daraus hervorgehenden That des Zweikampfs mit Leonhard huldigt der Sekretair ebenfalls einem Vorurtheile. Die ganz vorurtheilsfreie Sittlichkeit würde, indem sie sich allein an die durch den Fall Klara's nicht zerstörte Reinheit der Gesinnung und an die mit der eignen Neigung überein-

stimmende Pflicht hielte, dem so schmerzlich leidenden Mädchen eine Genugthuung zu geben, diese letztere nicht von der Vertilgung des verächtlichen Leonhard abhängig machen und damit dem bloßen nackten Faktum eine Macht einräumen, die dasselbe durchaus nicht verdient. Indem sich der Sekretair dem Leonhard auf Tod und Leben gegenüberstellt, erkennt er denselben schon als eine Macht an, die er durchaus nicht ist. Warum durch einen Zweikampf mit einem sittlich so tief verächtlichen Menschen wie Leonhard wieder die Ausführung der That, welche Pflicht, Gewissen und Liebe dem Sekretair gleichmäßig gebieten, wieder in Frage stellen? Wird durch den Tod Leonhard's irgend etwas an der Handlung geändert, irgend etwas für Klara hergestellt? Der Sekretair unterwirft sich durch diesen Zweikampf eigentlich nur seinem eigenen Vorurtheil, welches das Leiden Klara's und sein Gewissen nur für einen Augenblick beseitigt hatten. Er glaubt nur dann über den Fall Klara's hinwegkommen zu können, wenn der Urheber desselben weggeschossen ist. Ihn stört also die Existenz Leonhard's nur, weil er sich vor demselben schämt, der von jenem Verführten die Hand gereicht zu haben. Sein Denken und Empfinden ist also keineswegs wirklich frei geworden. Wäre es das, so würde er auch den Muth haben, Klara die Seinige zu nennen, der elende Leonhard mochte leben oder nicht, weil er sehr wohl weiß, daß Klara um jenes unseligen Augenblickes willen nicht seiner unwürdig geworden ist. Das Vorurtheil des Sekretairs tritt, wie man sieht, in sehr subtiler Weise auf. Es würde in plumper und darum der ganzen Persönlichkeit des Sekretairs unwürdiger Form erscheinen, wenn das bloße Faktum des Falls den Jugendgeliebten zur Verurtheilung Klara's verleitete. Der Dichter ist viel künstlerischer zu Werke gegangen. Die edle Natur des Sekretairs, das Gefühl seiner Schuld gegen Klara, das Bewußtsein ihres unangetastet gebliebenen Sinnes lassen in ihm den Gedanken an eine Verdammung Klara's durchaus nicht aufkommen, aber seine Vorstellungen werden

doch auch von der herrschenden Meinung der Welt gefesselt, wonach kein Mann über solchen Fall hinwegkommt. Auch der Sekretär stellt also nicht den Sieg der vom Vorurtheile frei gewordenen Sittlichkeit dar.

In dem Sohn des Meister Anton hat der Dichter den von der starren Gewohnheit alter Sitte sich befreienden Menschen gezeichnet. Aber diese Befreiung tritt, der Bildung und dem gesellschaftlichen Kreise gemäß, welchem Karl angehört, noch in roher Form auf. Karl opponirte sich zunächst gegen den Pedantismus der Sitte, welche das Heilige, wie das Profane an einen regelmäßig wiederkehrenden Verlauf von Zeiten und Stunden bindet. Zwischen der trotzigen, auf ihren eigenen Sinn sich stellenden Jugend und dem starr und zähe an der überlieferten Sitte festhaltenden Alter ist jede Verständigung unmöglich. Daher die tiefe Entfremdung zwischen Meister Anton und dem Sohne Karl. Der erstere sieht auch in der harmlosen Äußerung jugendlicher Lebenskraft des Sohnes eine Verletzung des Moralgesetzes, welches er nur in der Gestalt strenger und einförmig wiederkehrender Sitte anerkennt und schenkt daher auch dem schlimmsten Gerüchte über eine ehrlose Handlung des Sohnes willig Glauben. Der Sohn aber kann eine so unwürdige Auffassung des Vaters, die sich der noch gar nicht begründeten Anklage des Sohnes ohne Widerstreben hingiebt, nicht ertragen. Gereinigt von dem Verdachte des Diebstahls, beschließt er, das väterliche Haus zu verlassen und nach Amerika zu gehen. Auf dem Boden der neuen Welt will er sich eine Lebensstellung erobern, welche ihm hier unter des Vaters Augen und bei des Vaters Gesinnung zu gewinnen unmöglich ist, weil die Begriffe der sittlichen Freiheit des Meisters Anton ihn auf jeden Schritt einzwängen. Der Vater sieht daher den Sohn wie die Tochter als Opfer seiner starren Ehrenhaftigkeit fallen und wird bei diesen Opfern, die ihn aus seinem Gleichgewicht heben und die Stützen seines Daseins erschüttern, endlich an seiner eigenen Weltansicht irre. Meister Anton schließt die

Tragödie mit den Worten: „Ich verstehe die Welt nicht mehr.“ Das Resultat ist die Erschütterung der rigoristischen Moral, die an sich selbst irre geworden ist. Wir empfangen durch die ganze Handlung, wie durch den Schluß der Tragödie das Ergebniß der Nothwendigkeit eines solchen Kampfes, wie ihn uns das Drama darstellt und eines solchen Ausgangs, wie er folgerecht aus dem Charakter und der Weltansicht der handelnden Personen hervorgeht.

Man kann dem Dichter durchaus nicht den Vorwurf machen, daß irgend eine Individualität in seiner Tragödie überflüssig sei, oder sich inkonsequent benehme. Jede denkt und handelt vielmehr, wie sie ihrer uns vorgezeichneten Wesenheit nach handeln und denken muß. Und hierin setzen wir das dramatische Verdienst Hebbel's. Die Personen sprechen nicht durch das Sprachrohr des Dichters, sondern haben eine selbstständige Seele, die aus ihnen spricht; es sind Menschen, individuelle Figuren, die charakteristisch und folgerecht denken und handeln und uns das Gefühl der Nothwendigkeit ihrer Rede und ihres Thuns aufdringen. Dadurch hat Hebbel seinem Werke den Stempel eines dramatischen Gedichtes aufgedrückt. Dies läßt sich aber freilich weiter nicht beweisen, es läßt sich nur wieder erleben. Es giebt nämlich in aller Kunstbetrachtung einen Punkt, wo dieselbe geradezu apodiktisch werden muß, wo nämlich das Beweisen der Vernunft und Nothwendigkeit einer Composition aufhört. Die Kritik kann nachweisen, inwiefern die von einem Dichter aufgefaßte Idee poetisch oder nicht poetisch ist, ob sie dem Kreise der Poesie angehört, dem sie der Dichter zugetheilt hat, d. h. also, ob sie lyrisch, episch oder dramatisch ist; die Kritik kann nachweisen, inwiefern der Bau des Ganzen dieser Grundidee entspricht, das Einzelne sich dem Ganzen einordnet, inwiefern namentlich in einem Drama jede Gestalt für sich ihr eigenthümliches Lebensprincip darstellt. Die Kritik kann hier das zarteste Nervengeflecht auffassen, kann die geheimsten Absichten des Dichters zur Anschauung

bringen und die geringste Lebensstörung nachweisen: aber sie kann die letzten Spitzen des individuellen Lebens nicht in ihrer Nothwendigkeit beweisen, sie kann hier nur an das künstlerische Bewußtsein appeliren. Will Jemand es unternehmen, einem Andern die Nothwendigkeit der Sprech- und Denkweise irgend einer Shakespeare'schen Figur nachzuweisen? Es wird daher jedes Urtheil, welches einem Dichter in der Zeichnung seiner Figuren Unlebendigkeit, Farblosigkeit, Mangel individueller Persönlichkeit vorwirft, immer in Gestalt einer Behauptung auftreten, für welche der Urtheilende den letzten Beweis schuldig bleiben muß, dem daher auch der Dichter, über welchen ein solches Urtheil gefällt wird, keine Geltung einzuräumen gezwungen ist. Und doch liegt in diesen Momenten das eigentliche Kriterium der dichterischen Kraft, ihr Mangel ist daher zugleich der Mangel echt poetischer Gestaltungsfähigkeit. Und wenn der Dichter der Maria Magdalena in der Architektonik seines Werkes, in der Conception der tragischen Idee dem Angriffe selbst schwache Seiten darböte, so würde die Art seiner Gestaltung des individuellen Lebens, der Ausdruck der Ursprünglichkeit, welche er den Personen seines Dramas zu geben gewußt hat, den dichterischen Beruf desselben auf das unzweideutigste darlegen. Denn in Betreff der Architektonik und der Conception der Idee läutert sich jeder Dichter durch die Kritik, die er an sich selbst anlegt und die er von Andern empfängt, er zieht sich hierin durch seinen eigenen Lebensprozeß groß: aber keine Kritik, kein Fleiß, keine Anstrengung, keine Lehre vermögen ihm die Kunst zu geben, wodurch er bewirkt, daß wir den Pulsschlag selbstständiger Menschen in ihrer eigenthümlichen Lebensbewegung empfinden. Und darin liegt die eigentliche Bürgschaft für Hebbel's produktives dramatisches Talent.

Wir berühren nach dieser Digression endlich noch einmal den Schluß unserer Tragödie. Hebbel hat sich überhaupt zur Aufgabe gesetzt, den Kampf einer auf Vorurtheilen ruhenden Moral mit der freien Sittlichkeit

darzustellen, welche über das gegebene und angenommene Moralgesetz übergreift und den Menschen zu dem Bekenntniß nöthigt, daß gerade die tiefsten Probleme unserer gesellschaftlichen Zustände, unserer socialen Verirrungen von dem Standpunkt des alten Moralgesetzes uns geradezu unlösbar sind, daß hier ein irrationaler Bruch übrig bleibt, den nichts auflösen kann. Hebbel hat sich in dieser Beziehung mitten in das Leben hineingestellt, die furchtbaren Konflikte, in welche gerade die tieferen Menschen mit dem hergebrachten und als untrüglich aufgenommenen Moralgesetze kommen, auf sich einwirken lassen, und von hier aus die Darstellung dieses im Leben sich immer wiederholenden Kampfes unternommen. Man wird zugeben, daß auch der Begabteste nicht mit einem Male solche Aufgaben löst. Hebbel's Dramen ringen nach der Versöhnung in diesem Kampfe, sie sind Lebensprozesse, welche er in dichterischer Weise durchgekämpft hat, und für welche der Abschluß nicht sogleich gefunden werden kann.

Dennoch scheint auch in der Maria Magdalene die Versöhnung noch nicht in der dem absoluten Begriffe der Tragödie entsprechenden Weise als der Triumph einer siegenden Idee, mag sich diese im Untergang der Handelnden und dadurch Schuldigen ankündigen, oder in der Bürgschaft, welche uns die Tragödie für eine neue Ordnung der Dinge nach der Vernichtung eines entarteten Geschlechts durch die zurückbleibenden Individualitäten gewährt. Die Versöhnung in der Maria Magdalene hat mit einem Worte die Gestalt der ehernen Nothwendigkeit, der Unvermeidlichkeit eines solchen Ausganges des Kampfes. Das Ergebniß, welches uns der Dichter zeigt, ist durchaus folgerecht, es ist das Produkt der Lebensansicht der Charaktere, welche er hat in Konflikt gerathen lassen. Da dies Resultat aber nur den Charakter der Nothwendigkeit hat, so schließt es auch jede andere Erhebung, als die aus der Anschauung des Unvermeidlichen hervorgehende aus. Wir möchten das Er-

gebniß der Maria Magdalena mit dem Standpunkt der Nothwendigkeit des Schicksals vergleichen, wie er im griechischen Bewußtsein lebendig war. Dort beugte man sich dem einfachen imperatorischen: „Es ist so.“ Dagegen schwiegen alle Hoffnungen, alle Wünsche, der Mensch fühlte sich vor dieser Gewalt klein und ohnmächtig, ihre Anerkenntniß schloß jeden Trost aus. In dem Bewußtsein des Unvermeidlichen lag allerdings ein Verzichten auf sich, die stumme Hingebung an eine über dem Menschen waltende Macht, aber der Mensch war auch darin zusammengedrückt, weil er von dieser Nothwendigkeit aus sich nicht weiter zur Anschauung einer siegenden freien Gewalt erheben konnte. Diesem Standpunkt analog möchten wir die Versöhnung in Hebbel's Maria Magdalena nennen. Der Dichter führt uns in dieser Tragödie nur bis zur Anschauung des Unvermeidlichen. Das tragische Geschick der Einzelnen ist eine Nothwendigkeit, der wir uns beugen, weil ein solcher Konflikt eine solche Zerstörung fordert, aber diese Nothwendigkeit öffnet sich nicht wieder, um das aus dem Tode erblühende Leben zu zeigen: der Dichter führt uns aus dem Abgrunde der Nothwendigkeit nicht zur Höhe der siegreich aus demselben erstehenden Freiheit. Wir können dies auch so aussprechen: In Maria Magdalena fällt die Versöhnung nur in das Bewußtsein des unvermeidlichen Ausgangs, als Resultat der gegebenen Bedingungen, aber es erhebt sich aus der Handlung nicht eine über Tod und Zerstörung siegreich hinschreitende Idee, aus welcher uns die neu erblühende Freiheit entgegenstrahlte. Wir gewinnen durch Hebbel die Gewißheit, daß die Ordnung des alten Moralgesetzes erschüttert ist, daß der Mensch sich in die dogmatische Moral nicht einzwängen lasse, daß der Kampf des auf die Wurzel seiner vorurtheilsfreien Innerlichkeit zurückgehenden Geistes gegen das festgegliederte System des hergebrachten Moralgesetzes ein nicht zu umgehender Prozeß ist, aber wir empfangen noch nicht die trostreiche Aussicht auf den Sieg der freien Sittlichkeit, durch welche sich fortan eine ganz

neue Ordnung der Dinge erbauen muß, in der das bisherige Urtheil über die Handlungen der Menschen, wie die gesammten gesellschaftlichen Konflikte eine durchaus andere Gestalt gewinnen werden. Wir, die Hörer und Leser, ziehen allerdings diesen Schluß, aber er ist nur ein Produkt unserer Reflexion, das wir erst durch Schlüsse gewinnen, es ist das Ergebniß der tragischen Handlung selbst. Und hierin liegt, ohne daß sich das größere Publikum davon Rechenschaft giebt, der letzte Grund des Eindrucks, welchen die Tragödie gerade in ihrem Abschluß auf die Hörer hinterläßt. Selbst Lear und Hamlet, so reiche Ernte auch dort der Tod hält, wie gewaltig auch der Auflösungsprozeß ist, welchen sie darstellen, hinterlassen doch durch die Bürgschaft einer neuen sittlichen Weltordnung, die sich aus dem Untergang des entarteten Geschlechts mit unerschütterlicher Gewißheit erhebt, einen versöhnenden Abschluß, und entlassen uns mit einem freiern Athemzuge, als Maria Magdalena. Wir halten übrigens diesen Abschluß der Tragödie für den ganz naturgemäßen Ausdruck eines dichterischen Prozesses, der sich durch seine Schöpfungen selbst zur Darstellung des siegreichen Prinzipes der freien Sittlichkeit, welche die Welt umgestalten und beherrschen will, hindurchkämpft. Einem Dichter sind solche Durchgangspunkte nicht zu erlassen; er kann sie überhaupt nicht umgehen. Seine Stärke liegt ja wesentlich in der Energie, mit welcher er die besondern Stufen seines Entwicklungsprozesses darstellt. Weit entfernt also, mit Hebbel in dem Sinne über den Abschluß seiner Maria Magdalena rechten zu wollen, daß wir aus den gegebenen Bedingungen ein anderes Ergebniß zu erwarten berechtigt gewesen wären, erkennen wir diese Lösung selbst als einen Durchgangspunkt Hebbel's an, den er zur Vollendung seiner dichterischen Aufgabe nehmen mußte. Möge Hebbel in unserer ganzen Auffassung neben der vorurtheilsfreien, sich nur in die Sache vertiefenden Kritik auch die Liebe nicht vermissen, mit welcher wir uns seiner bedeutungsvollen Tragödie hingegeben haben.

Die Darstellung der Maria Magdalena auf der Königstadt machte übrigens derselben alle Ehre, und bewies, wie viel, selbst bei einem zu solchen Aufgaben gar nicht erzogenem Ensemble, Ernst und Liebe zur Sache und eine verständige Leitung vermögen. Störend war nichts. Manches kam freilich nicht zu seinem vollen Rechte. Einzelnes war dagegen ausgezeichnet zu nennen. Herr Gerstel führte den Tischlermeister Anton mit großer innerer Lebendigkeit und Consequenz durch, nur nahm er uns das Material, aus dem er diese gedrungene, markige Gestalt formte, zu weich. Wir gewannen dadurch nicht das volle Bild des knorrigen Stammes, den der Sturm eines neuen Geistes erschüttert. Das Gegebene blieb aber immer ein sehr schätzbares Zeugniß einer tüchtigen Charakterdarstellung, die sich auch schon in der sehr angemessenen Maske ankündigte. Die Durchführung der Klara durch Madame Schindelmeisser war durch die innere Wahrheit und Einfachheit, mit welcher die Seelenkämpfe und Leiden derselben dargestellt wurden, höchst ergreifend. Der Schmerz bohrte sich von dem trüben Grundton aus, welchen die Künstlerin der Klara gleich von Anfang an gegeben hatte, immer tiefer in das Mark des Gemüths ein, und zeigte uns gleichsam Schritt vor Schritt das im Leiden erliegende Leben. Auch im Schrei der Verzweiflung, Leonhard gegenüber, verläugnete sich keinen Augenblick der Grundton der Einfachheit und Wahrheit.

23.

Jahrb. für dramat. Kunst u. Literatur. Jahrgang 1848. (2. Bd.) S. 195—199.

Die Aufführung der Maria Magdalena von Hebbel auf dem Hofburgtheater zu Wien im Mai 1848.

Von
Siegmund Engländer
in Wien.

Der abstracte Gedanke, daß auch wir Österreicher die Freiheit erobert haben, wird durch jede concrete Thatsache, die als eine Äußerung der Freiheit zu betrachten ist, in uns zum lebendigen Jubelgefühl. Wie seltsam wird Jemanden, der in die Hauptstadt des Landes der Phäaken zu kommen wähnt, zu Muthe, wenn er den schrillenden Ton der Freiheit durch die kühnsten Plakate von allen Mauern herabschreien hört! Man braucht eine Scene, wie daß ein entdeckter Polizeispion vom Volke an den Pranger ausgestellt und in einem Hundewagen unter entsetzlichem Pfeifen und Miauen durch ganz Wien herumgeführt wird, man bedarf des Anblicks einer Hökerin, welche die bittersten Satyren gegen das Ministerium und die Geistlichkeit mit derselben monotonen Gelassenheit ausruft, wie früher ihre Äpfel, man braucht solche Scenen als Bestätigung, daß man wirklich nicht träume und der Strahl der Freiheit in der That auch bei uns das Leben wach geküßt habe. Eine solche Thatsache zur Bestätigung, das wir wirklich frei geworden, war auch die Aufführung der Maria Magdalena im Burgtheater.[61]) Man muß nur wissen, was das Burgtheater früher war, um eine solche Aufführung würdigen zu können. Das Burgtheater war der große Kochtopf, in welchem die

Poesie zu Muß weichgekocht wurde, es war die Privatunterhaltungsanstalt einer satten Aristokratie, die in den Schlafsesseln ihrer Logen dem tändelnden Spiele der Nebelbilder auf der Bühne zusah. Die Hochadeligen, die nach dem französischen Modenjournal frisirt waren, sahen mit Vergnügen in den Übersetzungen auch im Theater einen französischen Modeartikel vor sich. Das Volk wurde nicht anders vertreten, als durch Iffland'sche Jammerstücke, wobei dem Logenpublikum so zu Muthe war, wie den alten Römern, wenn sie ihre Sklaven einkauften und sie früher ganz nackt betrachteten: die Aristokratie sah mit Wollust die Anatomie eines hungernden Magens und das schwere, niederdrückende Gewicht eines leeren Beutels, und lorgnettirte höhnisch die Zuschauer auf den Gallerien, die vor Scham weinten, daß das Geheimniß ihrer Stube verrathen sei. Jetzt hat das Volk wahrhaft von dieser Bühne Besitz genommen: es ist nicht mehr Iffland und seine Consorten, welche einem neugierigen, aristokratischen Publikum das Auskehricht der Familienstuben analysirt, sondern ein wirkliches Volksstück, vor welchem ein gewisser Theil des Publikums erschrecken muß, wurde unter übergroßem Andrang der Zuschauer aufgeführt. Die Aufführung der Maria Magdalena im Burgtheater, ohne daß eine Stelle dabei gestrichen oder verändert wurde, ist ein politisches Ereigniß,[62] eine Manifestation des frei gewordenen Volkes und wird hier allgemein als Epoche machend in der Geschichte des Burgtheaters bezeichnet. Hebbel feierte dabei einen Triumph, wie er bei den schreckenden Elementen seiner Dichtung und der Gewöhnung des hiesigen Publikums an Halm'sche Syruppoesie gar nicht zu erwarten war. Er wurde nach jedem Akt stürmisch gerufen, und da stets ein Regisseur in seinem Namen dankte, so ruhte das Publikum am Schlusse mit seinen Beifallsbezeugungen nicht, bis Hebbel selbst auf der Bühne erschien und er nun dreimal unter ungewöhnlichem Applaus hervorgerufen wurde. Auch in den beiden folgenden Aufführungen wurde er jeden Abend gerufen. Gewiß

wurde dieses Drama in keiner Stadt Deutschlands so ohne alle Prüderie von den Zuschauerinnen aufgenommen wie hier, und man erkannte bei dieser Gelegenheit ein gesundes, sittlich beruhigtes Publikum. Die Darstellung war meisterhaft. Schon im Allgemeinen wurde durch den gemeinsamen, verhaltenen Ton der Darstellung das Gefühl der Öde des Familienlebens in der Brust des Zuschauers geweckt. Man sah durch die lebendige Aufführung noch mehr, wie jede einzelne Person im Stücke ihre besondere Linie verfolge und davon nicht abweichen könne. Wenn die Mutter dem Meister Anton, der sie um einen Kuß bittet, erwiedert: „Das fiel dir lange nicht mehr ein!“, wenn der alte Tischler bei der Leiche seines Weibes sich von Klara blos beschwören läßt, daß sie ihm die Linie seiner starren, bürgerlichen Ehre nicht verwischen werde, wenn Klara geht, sich in den Brunnen zu werfen, und Karl dabei ein Lied singt, welches ihm eine neue Lebensbahn in die Seele zaubert, fühlt man erschreckend klar, wie jede einzelne Person einseitig ihren Weg verfolgt, und daß ein solches Familienleben, auch wenn kein specielles tragisches Ereigniß eintritt, an und für sich schon tragisch sei; man spürt gleich beim Beginn den heißen, tragischen Boden unter sich. Noch schrecklicher wird diese Empfindung dadurch, daß man jeden Augenblick in die früheren Generationen zurückblicken kann und stets dieselbe Einseitigkeit und Beschränktheit der Lebensinteressen wahrnimmt. Die Mutter sagt, wie sie Klara segnet, daß sie denselben Segen einst von ihrer alten Mutter empfangen habe, und erzählt ihr von der alten Zeit Züge derselben Beengtheit. Meister Anton lebt nur in der alten Zeit, ironisirt bitter die Gewohnheiten der jungen Welt, und wie er seine Jugendgeschichte erzählt, sieht man, daß dieser Familienzustand im engsten Zusammenhang mit der Vergangenheit stehe; und in der eisernen Gewalt, welche er auf seine ganze Umgebung ausübt, sieht man seine Absicht, diese Einrichtung der Familie auch fortzusetzen. Der Sekretair sieht bei seiner Zurückkunft die Möbel noch auf

dem Platz stehen, wo er sie als Kind gesehen, und wenn allerlei Namen von Nachbarn genannt werden, so erinnert uns dies nur, daß derselbe schreckliche Conservativismus des Lebens auch bei diesen herrsche. So wie die einzige Schuld Klara's darin besteht, daß sie sich nicht als selbstständiger Mensch fühlt, weil ihre Eltern ihr Leonhard als künftigen Bräutigam hinstellen, sich an ihn gebunden glaubt, in seinem Begehren nur „ein Einfordern einer Schuld" erblickt und ihm, gerade weil ihre Jugendliebe wieder erwacht, nachgeben zu müssen glaubt, ebenso sind auch alle übrigen Personen, der Meister Anton mit seinem Begriff von Moral und Ehre, sogar der Sekretair mit seinem „Darüber kann kein Mann hinweg" nur wegen der anderen Bürger in ihren Lebensgrundsätzen bestimmt, und in Keinem kommt das freie Menschheitsgefühl zum Ausdruck. Weil wir eben von Klara sprechen, müssen wir Einiges über die Motive ihres Falles noch hinzufügen, indem gerade dieser so häufig mißverstanden worden ist. An und für sich giebt sie sich dem Leonhard nicht aus kaltem Verstande, sondern von einer Verdunkelung ihrer Seele getrieben hin.[63]) Sie selbst deutet diese Verwirrung ihrer Gefühle in dem Gespräch mit Leonhard und dem Sekretair an, das Hauptmotiv sehen wir aber wie eine Marmorgestalt durch das ganze Stück treten, nämlich den alten Anton. Dieser Mann, der so ängstlich und starr, wie ein Seiltänzer auf seinem Seil, seine engvorgezeichnete Lebensbahn verfolgt, übt auf seine Umgebung einen solchen Einfluß aus, daß Leonhard einmal bei Seite ausrufen kann: Vor dem Teufel selbst, glaub' ich, (hat er Frieden). Klara fühlt beim Anblick des zurückkehrenden Sekretairs, daß sie auf der ihr vorgezeichneten Bahn, welche sie für eine nothwendige halt, schwanke. Um sich auf ihr festzuhalten, da sie durch das lange Stillschweigen des Sekretairs und das Zureden der Mutter glaubt, er liebe sie nicht mehr, und eine Liebe zu ihm als ein Überschreiten ihres Standes hält, giebt sie in der Verwirrung ihres Herzens, beleidigt durch die Kälte des

Sekretairs, dem drängenden, eifersüchtigen Leonhard, der schon Rechte auf ihre Liebe zu besitzen vorgiebt, nach. Aber auch den Farbenstrich fügte der Dichter noch hinzu, daß Leonhard sagt: Sie war kalt gegen mich, wie der Tod. Nach unserer Ansicht ist mithin Klara's Hingebung hinlänglich motivirt. Gerade dadurch aber kann sie selbst für das reinste Gemüth nichts Verletzendes haben, denn alles, was der Dichter so zu motiviren weiß, daß es uns als eine Nothwendigkeit erscheint, kann diese Wirkung nicht ausüben. Aber Klara's Fall ist auch innerlich dadurch bedingt, daß er uns, um die Worte des Dichters zu gebrauchen, die „schreckliche Gebundenheit des Lebens der aller Dialektik unfähigen Individuen" in dem bürgerlichen Leben höchst tragisch symbolisirt. Eine noble Natur, wie Klara, deren Noblesse der Dichter in der ganzen Entwicklung des Drama's hinlänglich gezeichnet hat, muß in diesen Verhältnissen zu solchen Verirrungen gelangen. Es ist eine Spitze, aber keine auf moderne Art willkührlich zugespitzte, um tendenziös oder effektvoll zu stechen, sondern eine nothwendige, aus den dargestellten Situationen, aus dem Boden des Familienlebens, den umgebenden Charakteren, der Erziehung, welche ein solcher Vater gegeben, mit Nothwendigkeit erfolgende. Dadurch sind zwei Vorwürfe, die Böswilligkeit oder Unverstand dieser Dichtung mitunter gemacht, von selbst widerlegt. Gewisse Kritiker sprechen von Unschönheit, ja sogar von Unsittlichkeit dieses Trauerspiels. Beide Vorwürfe können nur durch eine stofflich-rohe, auf lauter Partikularitäten blickende Anschauung dieses Kunstwerks erwachsen. So viel Ansichten über das Wesen der Schönheit auch schon laut geworden sind, und so viel Wahres auch darüber schon bemerkt wurde, so herrscht doch den einzelnen Dichtungen gegenüber häufig eine ästhetische Barbarei. Der Grund liegt darin, daß man meistens glaubt, beim Schönen müsse alles Einzelne schön sein. Beim echten Kunstwerk hingegen werden stets Dissonanzen erregt, welche dann wieder zur Harmonie gelöst werden. Nur ein Zuschauer, der an

schwächliche, farblose Gebilde gewohnt ist, kann schwindelig werden, wenn der Dichter etwas auf die Spitze stellt, wo es das Leben gebietet. Übrigens hat Hebbel in der Magdalena auch nur die negative Seite des Geschlechtsverhältnisses darstellen wollen und hat in diese schwierige Aufgabe dennoch Auflösung und Versöhnung zu bringen gewußt. Der Vorwurf der Unsittlichkeit ist eigentlich zu possirlich, als daß man ihn ernsthaft widerlegen könnte. Was würde man dazu sagen, wenn ein Dichter, der einen Lasterhaften darstellt, welcher aber am Schlusse die volle Buße seiner Schuld erleidet, lasterhaft und unsittlich genannt würde. Hebbel's Magdalena ist aber keine Lasterhafte, sondern eine edle Mädchennatur, die nur durch die Macht der Verhältnisse zu Falle kommt, und vor unseren Augen einen fürchterlichen Läuterungsprozeß durchmacht, ja sogar sich selbst umbringt, also ihre geringe Schuld schrecklich büßt. Die sittliche Schärfe, den eisernen, moralischen Ernst eines Kunstwerks unsittlich zu nennen, ist nur einer böswilligen Deutung möglich. Wahrlich, der Dichter hätte sehr leicht diesen Mittelpunkt seiner Dichtung weglassen und auf Iffland'sche Weise Klara mit Leonhard bei der Rückkunft des Sekretairs verlobt oder verheirathet sein lassen können, dann wäre der entstandene Katzenjammer vielleicht dem prüden Theile des Publikums mundgerecht gewesen, aber eine wahre tiefe Verschlingung eines Knotens können eben diese Schwächlinge nun einmal nicht ertragen, sie ist eine Zuchtruthe für sie. Dieses eine Moment der Dichtung glaubte ich in meinem Berichte etwas hervorheben zu müssen, da über dasselbe noch mancherlei Mißverständnisse obwalten. Alles Übrige wurde schon oft genug und auf tiefe, gründliche Weise beurtheilt und jedes weitere Wort wäre überflüssig. Über den Erfolg, welchen dieses Trauerspiel hier in Wien gefunden, habe ich schon oben gesprochen. Dem Direktor Holbein, welcher es gewagt, dem Publikum des Burgtheaters die Magdalena vorzuführen, weiß man hier allgemein Dank. Die Darstellung war eine tiefergreifende, voll-

ständige Versinnlichung des Trauerspiels, eine solche die wie eine Illumination des Werkes wirkt, neue Aufschlüsse über die Dichtung selbst verschafft und nicht mehr vergessen werden kann. Frau Hebbel-Enghaus als Klara, Herr Anschütz als Meister Anton, Herr Löwe (Sekretair), Herr Fichtner (Karl), Frau Brede (Mutter) und Herr H. Wagner (Leonhard) lieferten wahrhaft künstlerische Leistungen. Bisher ist die Magdalena drei Mal gegeben worden und hat somit die Feuerprobe überstanden; es ist nun ein Repertoirstück, und jeder Freund wahrer Poesie wird darüber erfreut sein, daß dieser Einsiedler nun auch ins Leben tritt.

24.

Deutsches Museum. Hsg. von Robert Prutz in Halle. Leipzig. 5. Jahrg. 1855. Nr. 20. 17. Mai. S. 728/31. In: Literatur und Kunst.

. . . . .

Einen solchen Fortschritt von der poetischen Studie, der ästhetischen Grille[64]) zum allgemein verständlichen nationalen Kunstwerk hat Friedrich Hebbel in seiner „Agnes Bernauer. Ein deutsches Trauerspiel in fünf Aufzügen" (Wien, Tendler) gethan. Ohne Zweifel nimmt Hebbel unter den Talenten, die in diesem Augenblick für das deutsche Drama thätig sind, den ersten Rang ein. Doch weiß man auch, mit wie vielen Seltsamkeiten und Auswüchsen dies Talent bisher behaftet war und wie nahe ihm die Gefahr lag, sei es aus wirklicher Ueberfülle der Kraft, sei es aus falsch geleiteter Reflexion, in Unwahrheit und Ungeschmack zu verfallen. Alle bisherigen Schöpfungen Hebbel's, so außerordentlich viel schönes darin enthalten ist, hatten doch allemal ihren wunden Punkt und zwar ging derselbe regelmäßig sehr tief; der Dichter, in der Ueberschwänglichkeit seiner Exaltation oder vielleicht auch

müssen wir sagen: im Uebermuth des raffinirten Verstandes, konnte zuweilen die Grenze nicht finden, wo das Erhabene aufhört und das Lächerliche anfängt; das Kolossale ging bei ihm zuweilen ins Fratzenhafte, das Charakteristische ins Häßliche, Neuheit und Prägnanz des Ausdrucks in Schwulst und Uebertreibung über. Auch zeigte er bisher eine bedenkliche Vorliebe für das sittlich Krankhafte und Ungesunde, gewisse Probleme des modernen Lebens wurden von ihm mit einer Schroffheit auf die Spitze gestellt, vor der nicht blos das ästhetische, sondern auch das sittliche Gefühl des Zuschauers zurückschrak. In der „Agnes Bernauer" ist von diesem Allen kaum eine Spur mehr zu finden; der Poet, der bereits so viele Siege gefeiert, hat jetzt auch den schönsten, den schwersten errungen, den Sieg über sich selbst; er wirft die falschen Doctrinen hinter sich, entsagt dem Anspruch, nicht blos ein bedeutender Dichter, sondern auch ein tiefsinniger Philosoph, ein Reformator der Gesellschaft zu sein und wendet sich rückwärts zu den ewigen Quellen aller Kunst — zu Einfachheit, Wahrheit und Natur. Die „Agnes Bernauer" ist von außerordentlich einfacher Composition; auch die Sprache zeichnet sich, wenig leise Anklänge an die frühere Manier des Dichters abgerechnet, durch große Schlichtheit und Natürlichkeit aus. Dasselbe muß der Charakteristik nachgerühmt werden; wir finden hier nichts von jenen verzwickten, kitzlichen Fragen, die der Dichter sonst mit soviel Vorliebe behandelt, sondern auch hier tritt uns kernige Gesundheit, natürliche Empfindung, einfache, doch starke Leidenschaft entgegen; wir begreifen, warum der Verfasser sein Werk auf dem Titelblatt vorzugsweise als ein „deutsches" Trauerspiel bezeichnet hat. Wenn bei alledem der Schluß des Stücks doch keinen ganz befriedigenden Eindruck gewährt, so scheint uns die Schuld daran auch weniger am Dichter zu liegen als am Stoffe. Freilich genießt Agnes Bernauer seit mehr denn 70 Jahren das Vorrecht, als ein ganz besonders dramatischer Stoff zu gelten; zahlreiche Dichter in alter und neuer Zeit haben ihn bearbeitet und

einige dieser Bearbeitungen haben eine entschieden glückliche Aufnahme gefunden.[65]) Sehen wir indessen ein wenig genauer zu, worauf das Interesse, welches das Publicum an diesem Stoffe nimmt, denn so eigentlich beruht, so überzeugen wir uns bald, daß dasselbe von durchaus pathologischer Beschaffenheit ist; ein wunderbar schönes Mädchen, ein Mädchen so schön, mit solchen goldenen Locken, daß selbst ein Fürstensohn, ein künftiger Herzog darin hängen bleibt, heimlich getraut, verfolgt von einem tyrannisch-ahnenstolzen Schwiegervater, endlich durch Henkershand auf die roheste Weise ums Leben gebracht, um keiner andern Ursache willen als nur wegen seiner Schönheit und seiner Treue — o ganz gewiß, das ist ja eine herzbrechende Geschichte und wer dabei nicht in Thränen zerfließt, der muß überhaupt kein Herz, höchstens einen Kieselstein im Busen tragen. Höchst interessant war uns in dieser Hinsicht eine Notiz, die wir kürzlich in Hagen's trefflicher „Geschichte des Theaters in Preußen" fanden. Die bekannte Törring'sche „Agnes Bernauerin", die Stammmutter aller spätern, wurde in Königsberg in einer Bearbeitung von Engel, dem bekannten „Philosophen für die Welt" und Theaterdirektor in Berlin, gegeben; um das Publicum jedoch darüber zu beruhigen, daß ihm dabei nichts Wesentliches von den ursprünglichen Schönheiten des Stücks verloren gehe, wurde auf dem Theaterzettel der ausdrückliche Zusatz beliebt (wir citiren aus dem Gedächtniß): „Auch in dieser Bearbeitung wird Agnes von dem Henker von der Brücke geworfen und mit Stangen unter das Wasser gestoßen." Sollte hier vielleicht der Schlüssel des Geheimnisses liegen? Ja sollten auch unsere heutigen Dichter, indem sie sich immer und immer wieder diesem Stoffe zuwenden, dabei in dem Falle sein, das Traurige mit dem Tragischen, das prosaisch Schauderhafte mit dem poetisch Erschütternden zu verwechseln? Das Schicksal der schönen Agnes ist traurig, aber nicht tragisch; der tragische Held darf nicht blos leiden, er muß auch handeln, ja noch mehr: er darf nicht blos unrecht leiden,

sondern er muß, eben um tragisch zu werden, auch Unrecht thun. Wo aber liegt Agnes' Schuld? Daß sie schön ist? Daß sie einen Mann heirathet, den sie liebt und von dem sie wieder geliebt wird? Daß sie, die schlichte Bäckerstochter[?], nicht die Paragraphen des bairischen Staatsrechts im Kopfe trägt und nicht weiß oder nicht beachtet, was ein Misheirath unter Umständen für Folgen haben kann?! Agnes ist ein bloßes Opfer auf der Schlachtbank, ihr Schicksal ist gräßlich, aber nicht tragisch, die Gewaltthat, die an ihr begangen wird, empört das menschliche Gefühl, aber sie vermag nichts von jenen Schauern zu erwecken, welche das Ende des tragischen Helden begleiten und die uns aufrichten, indem sie uns zerschmettern. Den meisten Anspruch auf den Namen eines tragischen Helden hat noch Agnes' Gemahl, Herzog Albrecht: weshalb auch ein anderer jüngerer Dichter, Melchior Meyer[?], denselben in seiner Bearbeitung mit Recht zum eigentlichen Träger der Handlung gemacht hat. Und doch ist auch der Conflict, in den Herzog Albrecht verfällt, für unsere Zeit nicht mehr recht verständlich und darum auch nicht mehr ergreifend. Vor 70 Jahren, da Hr. von Törring seine Agnes Bernauerin von der Brücke stürzen ließ, allerdings, da war eine Mesalliance noch ein Ding, mit dem nicht zu spaßen: auch weiß man aus Iffland und Kotzebue, ja selbst aus Schiller's „Cabale und Liebe", welche Rolle dieser Gegenstand damals auf dem deutschen Theater spielte. Allein diese Zeit ist längst vorüber: jene Unterschiede des Ranges, die unsern Großvätern so unübersteiglich schienen, daß der bloße Versuch, sich über ihn hinwegzusetzen, die zarten Herzen nothwendig zerbrechen mußte — die Alles nivellirende Zeit hat sie längst ausgeglichen, wir verstehen die Schmerzen, die Qualen, die Kämpfe nicht mehr, die sich dazumal daran knüpften, wir verstehen Herzog Albrecht nicht, warum er sich die schöne Badertochter nicht einfach an die linke Hand antrauen läßt, wie die Fürsten in unseren Tagen in solchen Fällen thun, ja selbst der Herzog, sein Vater, macht trotz aller politischen

Gründe, mit denen er sich zu rechtfertigen sucht, uns doch nur den Eindruck eines brutalen, zwecklosen Tyrannen. Auch der neueste Bearbeiter des Stoffs hat diesen Eindruck nicht ganz verwischen können. Er hat den Herzog Ernst mit sichtlicher Vorliebe behandelt, zum Theil sogar auf Kosten des Sohns; es ist nicht blos der ausgeführteste, sondern auch der geistig bedeutendste Charakter des Stücks. Und doch vermag er mit alledem keine Sympathie für sich zu erwecken; alle schönen Reden von Staatswohl und politischer Nothwendigkeit, die ihm in den Mund gelegt sind, machen doch nur den Eindruck von Sophismen, während umgekehrt die feige Grausamkeit, mit der er ein wehrloses Frauenzimmer unter dem Titel des Rechts, unter der Maske eines gerichtlichen Processes hinopfern läßt, durch diesen Aufwand politischer Motive nur um so widerwärtiger wird; der resolute Bösewicht, der aus seiner Schlechtigkeit kein Hehl hat, hätte uns vielleicht durch seine Consequenz und die Tiefe seiner Verderbtheit imponiren können, diesen politischen Schönredner dagegen, der erst ein schuldloses Frauenzimmer ins Wasser werfen läßt und dann als Sühne so und so viel Messen über ihrem Grabe verspricht, der kann unmöglich unsere Theilnahme erwerben. Und was sollen wir nun gar erst von dem tödtlich verletzten Manne, dem schwergekränkten Sohne, dem beleidigten Ritter und Fürsten denken, der sich solchen Gründen gefangen gibt? Dieser Stoff hat keine Versöhnung und das ist auch ein Grund und gewiß nicht einer der letzten, weshalb wir ihn zur dramatischen Behandlung nicht geeignet halten. Hr. Hebbel hat sich viele Mühe gegeben, es wenigstens zu einer Art von Versöhnung zu bringen: doch ist es ihm nicht gelungen. Das einfache natürliche Gefühl spricht stärker als alle Sophismen. Wir glauben nicht, mögen nicht glauben, daß die Drohung der Reichsacht stark genug ist, einem Manne wie Herzog Albrecht das Schwert aus der Hand zu winden; wir glauben auch nicht, daß eine That, wie Herzog Ernst sie begangen, sich mit einem oder ein paar Jahren Klosterleben büßen läßt;

wir glauben überhaupt nicht, daß zwei Herzen, die einander so gegenüberstanden, sich jemals wieder versöhnen können. Und so schließt das Stück bei allen gelungenen und trefflichen Einzelheiten doch mit einem Mislaut, der kein reines Behagen aufkommen läßt.

. . . . . .

25.

Deutsches Museum. 5. Jahrgang 1855. Nr. 34. 23. August. S. 283. In: Literatur und Kunst.

. . . . . .

Bei einem andern Dichter haben die Wünsche und Hoffnungen seiner Freunde sich bereits erfüllt; der befriedigende Eindruck, den Friedrich Hebbel's „Agnes Bernauer" uns hervorbrachte, wiederholt sich und wird noch gesteigert durch die neueste Veröffentlichung dieses reichbegabten Dichters: Michel Angelo. Ein Drama in zwei Acten von Friedrich Hebbel. Wien, Tendler u. Comp.) Seinen Stoff hat der Dichter einer bekannten Anekdote aus dem Leben des großen Florentiners entnommen: nämlich wie derselbe, um seine Neider und Tadler zu beschämen, ein von ihm gefertigtes Standbild des Jupiter heimlich auf dem Forum vergraben läßt, wo es dann als angebliche Antike wieder ausgegraben und von Kennern und Liebhabern als ein Meisterwerk der Kunst bewundert wird, dergleichen die Gegenwart gar nicht im Stande zu schaffen: bis der Meister sich endlich auf unzweifelhafte Weise als Schöpfer des vielbewunderten Kunstwerks zu erkennen gibt und die angeblichen Kenner dadurch nöthigt, sich beschämt zurückzuziehen. Daß es nicht diese einfache, an sich ziemlich undramatische Anekdote selbst gewesen, welche die Wahl des Verfassers bestimmt hat, sondern daß er sich vielmehr von gewissen naheliegenden persönlichen Beziehungen hat leiten lassen, ist freilich deutlich

genug. Umsomehr Anerkennung aber verdient bei einer so ganz subjectiven persönlichen Entstehung die durchaus objective plastische Behandlung; hier ist nichts, was die Unbefangenheit des poetischen Genusses stört oder dem Leser mit plumper Faust ein Haec fabula docet unter die Nase rückt: im Gegentheil, in diesem Michel Angelo ist wirklich etwas von dem Blute Dessen, der das „Jüngste Gericht" und die „Sibyllen" erschuf: kernhaft, ungeberdig, voll trotzigen Selbstgefühls und doch angesichts der Kunst, seiner Göttin, ein Kind voll Einfalt und Bescheidenheit. Auch die übrigen Charaktere, trotz der flüchtigen skizzenhaften Behandlung, sind alle vortrefflich durchgeführt, am trefflichsten der Herzog, dieses wahre Musterbild jener Alles beurtheilenden, Alles besser wissenden Mäcene, die mit dem Geld, das sie dem Künstler zahlen, sich auch das Recht erkauft zu haben meinen, ihn väterlich zu erziehen und zurechtzuweisen. Nicht minder anziehend sind die blos beiläufigen Figuren, wie des Herzogs Haushofmeister, der überweise Archäolog Pandulpho, Onuphrio, ein Geizhals ꝛc.; ingleichen die Volksscenen, in denen wirkliches italienisches Leben pulsirt. Höchst befriedigend ist ferner der Schluß des kleinen Stücks; die Einführung Papst Julius' II. und Rafael's ist ebenso maßvoll wie geschickt und hebt das Stück weit über das Anekdotenhafte und blos Zufällige hinaus. Das Ganze ist in jenem kurzen gereimten Knittelvers geschrieben, dessen Goethe sich so gern für seine kleinen dramatischen, halb humoristischen, halb polemischen Arbeiten bediente; der Dichter hat denselben mit großer Geschicklichkeit behandelt, sodaß das Stück auch in diesem Betracht den angenehmsten Eindruck macht.

. . . . . R. P.

26.

Literatur-Blatt des Deutschen Kunstblattes. Redigirt von Paul Heyse in München. Stuttgart. Donnerstag, den 22. Januar, 1857. Nr. 2. S. 8.

Michel Angelo. Ein Drama in zwei Akten von Friedrich Hebbel. — Wien, Tendler und Comp. — Es wird von Burnarotte erzählt, daß er noch als Jüngling einen schlafenden Cupido in Marmor gefertigt und eine Zeit lang unter der Erde vergraben habe, um ihm ein antikes Ansehen zu geben. Das Bildwerk wurde denn später auch wirklich als antik an den Cardinal Rafael Riario verkauft, der sich allerdings täuschen ließ. Als er später den ihm gespielten Streich erfuhr, gab er die Arbeit dem Künstler zurück, lud ihn aber zu sich nach Rom ein und behielt ihn ein Jahr bei sich. Diese Anekdote hat der Dichter benutzt und zu seinen Zwecken umgestaltet. Er läßt die Scene in Rom spielen und zwar kurz vor der Ausschmückung der Sixtina. Der Cupido ist ein Jupiter, der Cardinal ein Herzog. Denn es liegt dem Dichter natürlich weniger daran, jene heitere Geschichte zu dramatisiren, als durch sie Gelegenheit zu bekommen, Kunstmaximen auszusprechen und heut und immer bestehende Vorurtheile und Schiefheiten zu ironisiren, so daß man wohl zuweilen denken kann, Michel Angelo sei Hebbel und die Bildhauerei die dramatische Poesie. Wie dem Künstler zu Muthe ist, wenn er ein großes Werk fertig hat, wie er einerseits in solcher Stunde, noch voll der Empfindungen, die ihn beim Schaffen bewegt haben, empfindlich ist gegen Bewunderer und Tadler, andererseits den Gipfel über sich sieht, das Geschaffene vergißt und zu neuen Thaten eilt, wie sich die Kennerschaft benimmt, wie die Kunstliebhaber an der Nase herumgeführt werden, wie den Archäologen bei aller affectirten Bewunderung vor einem Kunstwerke, ihre Gelehrsamkeit doch mehr gilt, als dieses, weshalb sie denn das Neue dem Alten gegenüber unterstützen; alles dies

und ähnliches kommt zur Sprache. — So viel Freude wir unsererseits stets an den Hebbel'schen Dramen haben und so interessant sie uns sind, (haben wir uns für diese Vorliebe doch neulich einen Gegenbrief gefallen lassen müssen!) bei diesem haben wir doch, so oft wir es lasen, stets gefragt: wozu das? — Wie gesagt, der Vorwurf selbst ist ein hübscher Spaß, aber für sich allein beweist er nicht viel; ähnlicher berühmter Fälle in der Literatur nicht zu gedenken, hat wohl Jeder, der in diesen Dingen verkehrt, einmal dergleichen probirt und dabei die Erfahrung gemacht, daß es leichter ist, das Ding einzufädeln, als nachher zum Austrag zu bringen. Die Erörterungen aber, zu denen der Einfall Angelo's hier der Vorwand ist, sind weder besonders scharf erfaßt, noch auch gut und mundgerecht in Versen ausgeprägt, was bei der sonst angenehmen Kürze um so sicherer hätte geschehen sollen.

27.

Literatur-Blatt des Deutschen Kunstblattes. 9. Jahrg. Januar 1858. S. 3—8.

Friedrich Hebbel als Lyriker.

In Zeiten einer hochgesteigerten geistigen Bildung ist der Dichter darauf angewiesen, durch die Reflexion zur Natur, durch das Wissen zum Schauen, durch die zerstreuende Fülle der fremden Weltmächte zur fruchtbaren Einsamkeit mit sich selbst hindurchzudringen. Und Friedrich Hebbel hat vielleicht mehr als irgend einer der lebenden Poeten diese Aufgabe begriffen. Daß er nicht, gleich Andern, sich mit ihr abzufinden, anstatt sie zu erfüllen trachtete, wird seinem Charakter, seinem Künstlergewissen jederzeit zum Ruhme gereichen. Auch seinen Irrthümern verleiht die Hartnäckigkeit und ehrliche

Mühe immer noch einen gewissen Reiz, und selbst wo die Grundsätze, die er befolgte, in völlige Verkehrtheit ausarteten, war wenigstens Methode darin. Wir erinnern an die Tragikomödie, die er zu schaffen unternahm, und an die gesammelten Novellen, in denen eine trostlose Welt- und Kunstanschauung das Häßliche mit Bewußtsein in allen Lebensverhältnissen aufspürte, und im Gegensatz zu der wahren Aufgabe der Poesie, die Widersprüche der Welt in verklärter Gestalt zu versöhnen, es sich angelegen sein ließ, die Ironie eines blind zerstörenden Zufalls als die oberste Macht in den irdischen Dingen hinzustellen.

Einer so gearteten Natur wird es leicht begegnen, daß die Theilnahme des Aesthetikers und Psychologen am Schauspiel ihrer inneren Kämpfe das Interesse des Publikums an der Frucht dieser Kämpfe überwiegt. Ja unvermerkt wird dem ringenden Geiste selbst der mühevolle Weg, den er betreten, wichtiger werden als das Ziel, seine eigne Person bedeutsamer als seine Schöpfungen. Aeußert sich dann dieses Mißverhältniß in naiven Ausbrüchen eines rüstigen Selbstgefühls, so kann nur der oberflächliche Beobachter daran ein Aergerniß nehmen, während es billigen Augen einleuchtet, daß der Trieb der Selbsterhaltung und Selbstanerkennung um so mächtiger wird, je mehr die ehrliche Arbeit in der Gleichgültigkeit, dem Tadel, ja dem offenbaren Lohn des kritischen Publikums den Weltlohn erntet. Denn wie selten findet sich in der Menge der Leser der reine Trieb, das geistige Bild eines Künstlers aus seinen einzelnen Offenbarungen zusammenzusuchen und die disjecta membra zu einer Gestalt zu verbinden, gleichviel ob man am Einzelnen Gefallen oder Mißfallen findet. Daß damit jedenfalls etwas gewonnen wird, ahnen die Wenigsten.

Welches nun auch das Schicksal der kürzlich in einer Gesammtausgabe erschienenen Hebbel'schen Gedichte* sein möge, so viel wird ihnen die entschiedenste Abneigung ein-

* Stuttgart und Augsburg. J. G. Cotta'scher Verlag 1857.

räumen müssen, daß sie das scharfgezeichnete Bild des Dichters enthalten, ja in bewußtem Gegensatz zu einer gewissen flauen, selbstlosen und conventionellen Lyrik den wohlfeilen Putz derselben verschmähen, um mit derber Unumwundenheit die nackte Seele des Dichters zu enthüllen. Eine nicht gewöhnliche subjective Macht tritt uns hier entgegen, die uns zwingt, ein entschiedenes Verhältniß mit ihr einzugehen. Es ist nicht zufällig, daß das gesellige Lied fast gänzlich fehlt und das Gefühl der Einsamkeit sich vielfach Luft macht. Aber je höher wir die Kraft des lyrischen Bekenntnisses anschlagen, je mehr bedauern wir, sogleich hinzusetzen zu müssen, daß diese Kraft durch ein Sich-Selbstüberbieten die einfache Wirkung verfehlt, die der letzte Maßstab der wahren Schönheit ist.

Denn der Weg vom Herzen auf die Lippen geht bei Hebbel regelmäßig durch den Verstand, und was dem Dramatiker unerläßlich ist, wird eine Klippe für den Lyriker, der vor Allem dafür zu sorgen hat, daß, nach einem alten kräftigen Wort, „die Kunst nicht die Natur auffresse"; denn Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften, die beim Dichter jenen Umweg gegangen sind, werden beim Hörer den umgekehrten Weg durch den Verstand zum Herzen suchen müssen, und die Gefahr liegt nahe, daß sie unterwegs stecken bleiben. Hebbel hat Leidenschaft, hat Stimmungen, hat ein Herz; aber — um es mit Einem Wort zu sagen — er hat keine Freude daran, ehe er den aus diesen Quellen fließenden Reichthum im Kopf überrechnet und ein logisches Facit daraus gezogen hat.

Es kann uns nicht Wunder nehmen, daß der Dramatiker, wenn er die eignen Leiden und Leidenschaften ausströmt, die Gewohnheit einer dialektischen Artikulirung der Naturlaute aus seinen Tragödien in die Welt des eignen Innern hinüberbringt. Nur dürfen wir, wenn sein Gemüth gewissermaßen zur Bühne für seine eignen Erlebnisse wird, es beklagen, daß er selbst allzu beflissen ist, sie in Scene zu setzen und Kritik an ihnen zu üben, anstatt die widerstreitenden Stimmen unbeschränkt austönen und

Versöhnung suchen zu lassen. Das Hineinreden in das Getümmel der Leidenschaften, das verständige, zuweilen fast wissenschaftliche Selbstzergliedern bringt uns um die Illusion und erkältet den Antheil. Der üble Eindruck wird nur schlimmer, wenn wir hie und da zu erkennen glauben, daß dieser Mangel an Selbstvergessen und naiver Hingabe an den Moment nicht allein auf Rechnung der überwiegend dialektischen Anlage Hebbels komme, die Bewußtheit also nicht unbewußt in ihm walte, sondern daß er sich *etwas damit wisse*. Das harte Wort muß hier gesagt werden, daß der renommistische Zug, der Hebbels Dramen entstellt, auch durch seine lyrischen Dichtungen geht, jenes sich Brüsten mit Männlichkeit, starken Nerven, die auch bei dem Widerwärtigsten gelassen bleiben, jenes dämonische Augenrollen und Nüsternzittern, das aber sogleich wieder durch eiskaltes Raisonnement den Beweis liefert, wie weit es von wahrer Besessenheit entfernt ist. Wer die Zeit bedenkt, in welcher Hebbel auftrat und aus der die meisten dieser Gedichte stammen, wird begreifen, wie dieser Hang in der Seele des Dichters immer fester wurzeln konnte. Es galt, sich vor der Frauenhaftigkeit der neueren Poesie zu schützen, die Rechte des *Gedankens* auch in der Lyrik zu vertheidigen und den Männern, die mehr und mehr der schönen Literatur den Rücken wandten, sich entschieden wieder zu nähern. Die Absicht verdiente allen Dank, hätte sie sich nur nicht durch ihre Absichtlichkeit selbst vereitelt.

Denn die wahre Lyrik hat etwas Geschlechtsloses. Einseitige Mannhaftigkeit widersagt ihr eben so sehr wie einseitige Verweiblichung. Darum gerade war Goethe der große Lyriker, weil aus dem „ewig weiblichen", empfängnisvollen Schooß der Seele ihm das Lied mit dem ganzen Ungestüm der Jünglingskraft hervorbrach. Wir müssen Hebbel die Gerechtigkeit widerfahren lassen, in einer schönen Strophe seines „Spaziergangs in Paris" das Bekenntniß der Unterordnung unter den echten Lyriker niedergelegt zu haben:

Goethe ging heim. Das Diadem zersprang,
Das achtzig Jahre seine Stirn umschlang.
Nun zeigt zwar Mancher ein Juwel daraus,
Doch wer verflicht sie abermals zum Strauß?
Wer ist es, der den Geist und die Natur,
Wie er, ergreift auf ungetrennter Spur?

Hiermit hat Hebbel das bezeichnende Wort über sein eignes Streben gesprochen. In der richtigen Ueberzeugung, daß nur die innigste Verschmelzung von Natur und Geist wahre Lyrik sei, ringt er nach derselben mit verzweifelter Inbrunst. Aber er vergißt darüber, daß dieser Bund nicht zu erzwingen ist, daß diese Ehe, wie alle echten, im Himmel geschlossen werden muß, daß die Natur desto spröder sich verschließt, je herrischer der Geist seine Rechte auf sie geltend zu machen sucht. Denn die Göttin, die in dieser Ehe waltet, ist nur die Freude.

Wir nennen dieses Wort zum zweiten Mal, und es ist Zeit, uns darüber zu erklären, daß wir damit jene harmlose Wallung des Geblüts nicht meinen, die sich in Frühlings- und Turnerliedern und noch so anmuthigen Rhein-, Wein- und Wandermärchen vergnüglich Luft macht. Aber wir wünschen auch nicht dahin mißverstanden zu werden, als wollten wir dem echten Lyriker einen Verzicht ansinnen auf das, was sein köstlichstes Vorrecht ist, „zu sagen, was er leide". Nur haben wir ein Recht zu fordern, daß auch der wildeste Schmerz durch die Schönheit zur Lust verklärt werde, oder, wenn wir das Element der Form vorerst noch bei Seite lassen wollen: Die Stimmung tiefer Erschütterung wird erst dann wahrhaft zu künstlerischer Aussprache reif sein, wenn zugleich das Gefühl einer reichen Daseinsfülle in der Seele des Dichtenden erwacht ist, und gerade die Gewalt, mit der der Schmerz in ihm tobt, die tiefen sinnlichen und geistigen Kräfte aufregt, die uns mit dem Hauch einer überschwenglichen Gesundheit anwehen. Ist das der Fall, so überwiegt die eigene Freudigkeit des Dichters, der sich so aus-

gestattet fühlt, heimlich und tröstlich die gegenwärtige Wucht des Leidens und der Zuschauer seiner Kämpfe wird mit einem Kraftgefühl durchströmt, welches das Mitleiden wohlthätig dämpft und vielmehr zu einem Mitgenuß der Schmerzen einladet.

Das ist es, was Goethe und Byron ihre unvergängliche Macht über die Herzen sichert, und was bei Hebbel nur selten rein zur Anschauung kommt. Seine glücklichen wie seine düstern Stimmungen sind ihm Aufgaben, denen er mit ernster Gedankenarbeit gerecht zu werden und einen geistigen Gewinn abzuringen sucht. Es überkommt ihn selten ein Gefühl, ohne daß er es begierig zu verwerthen trachtete, anstatt es walten zu lassen. Wo uns Goethe aus seinem aufgewühlten Innersten die gediegenen Goldstufen zu Tage wirft, münzt Hebbel sein Silber sorgfältig aus. Ja selbst in das Gebet mischt sich ihm die Rücksicht, seinem Gotte gegenüber sich als einen denkenden Mensch zu legitimiren:

Ewiger, der du in Tiefen wohnest,
Die der jüngst geborene Gedanke,
Der, weil du allein Gedanken sendest,
Kaum den Weg von dir zu mir durchmessen,
Wenn er rückwärts blickt, nur schwindelnd nachmißt,
Ewiger, vernimm in dieser Stunde
Meines bang bewegten Herzens Flehen!

Für diejenigen, welche Hebbel als Dramatiker kennen, bedarf es keiner weiteren Beweise dafür, daß in der Mehrzahl der Gedichte diese Selbstzerstörung der reinen Stimmung die Oberhand behält. Um so überraschender sind einzelne schöne Klänge wie die folgenden, in denen wirklich einmal der Strom der Empfindung ruhig dahinfließt, ohne daß die Vorliebe des Dichters für geistreiche Cascaden irgend welche Blöcke der Reflexion ihnen in das tiefe Bett gewälzt hätte.

[Folgt: Die Weihe der Nacht. W. VI. 285.]

Wir haben die Sphäre der rein persönlichen und Leidenschaftslyrik bereits verlassen und verweilen, ehe wir uns zu den Balladen wenden, einen Augenblick bei jener bunten Mittelgattung, in welcher Bild, Erzählung, Reflexion zusammenfließen, meist durch eine Naturstimmung beherrscht, oder an ein landschaftliches Motiv anknüpfend. Und hier fällt uns sogleich in die Augen, wie die jähe und auf das Entschiedene dringende Natur des Dichters fast ausschließlich von den beiden Grundsätzen, dem Weichen und dem Schroffen, dem elegisch Ueberfließenden und dem Gespenstischen angezogen wird. Das Letztere überwiegt, nicht zum Vorteil dieser Sammlung. Es zeigt sich auch hier wieder, wie sehr zu seinem Schaden der Dichter den Hauch der Anmuth, der ihm wahrlich nicht versagt ist, selbstwillig in sich bestreitet, um in jenen zerrissenen Tönen zu schwelgen, die uns häufig allerdings die Haut, aber selten die Seele erschaudern machen. Die Verachtung der lichteren Gefühle gegen die unheimlichen rächt sich auch noch dadurch, daß der Lyriker, wenn die warme Quelle wirklich einmal unwiderstehlich zu Tage tritt, ihrer nicht völlig Herr bleibt und, wo er nur innig sein sollte, sentimental wird. Denn auch das Maß der Zartheit will durch Uebung erworben sein. Das folgende kleine Gedicht hält sich noch glücklich innerhalb der Grenze:

[Folgt: Sommerbild. W. VI. 230.]

Deßgleichen das schöne „Herbstbild" S. 168, „Abendgefühl" S. 156, „Der beste Liebesbrief" S. 264. Ekstatisch überreizt dünkt uns schon „Ein Bild aus Reichenau" S. 164 und vollends verzärtelt und geziert S. 127:

[Folgt: Liebesprobe. W. VI. 210.]

Wie weit stehen diese schwindsüchtig ausgeklügelten Almanachsverse hinter ihrem Vorbilde, dem Lenau'schen „Eine Rose pflück' ich hier"[66]) zurück! Und doch, wir wiederholen es, schlichte Lieblichkeit und Grazie des Gemüths ist ein wesentliches Element in Hebbels dichterischer

Anlage. Wir verweisen nur noch auf die Bilder aus der Kinderzeit, mit denen die „Vermischten Gedichte" beginnen, auf den Cyclus „ein frühes Liebesleben", auf die seelenvollen Strophen „an Hedwig" S. 125, u. a., die es immer wieder beklagen lassen, daß der seltsame Wahn, man müsse dem Einfachen aus dem Wege gehn, um sich über das Mittelmäßige zu erheben, die Phantasie unseres Dichters allmählich ganz umsponnen hat.

Es ist nicht zu leugnen, daß jenem theoretischen Wahn eine starke natürliche Befähigung entgegenkam, eine Spürkraft für alles Absonderliche und Uebermäßige, sowohl in der Menschenwelt als im Kreise der elementaren Erscheinungen, eine große Gewalt endlich, Spukhaftes in voller Unmittelbarkeit darzustellen. Die Wurzeln einer jeden großen Dichternatur reichen bis in diese dunkelsten Regionen hinab und saugen von daher einen Theil ihres besten Markes. Aber mit keiner Kraft darf der Dichter weniger spielen, will er nicht Gefahr laufen, von ihr beherrscht zu werden, anstatt sie zu beherrschen.

Die er rief, die Geister,
Wird er nun nicht los.

Hebbel ruft sie nicht nur, er zerrt sie an den Haaren herbei, worüber sie denn ein gut Theil ihrer Furchtbarkeit verlieren. Und so schlägt ihm zuweilen das aufs Schönste zurechtgemachte Grauen ins platte nüchterne Gegentheil um. Wir lassen folgendes Gedicht aus den Waldbildern S. 149 für uns sprechen:

[Folgt: Böser Ort. W. VI. 222.]

Abgesehen von dem prosaischen Ausdruck der Schlußwendung — mit welcher Empfindung entläßt uns der Dichter? Können wir ihm in eine Stimmung folgen, die er durch eine künstliche Steigerung und Erhitzung mit Gewalt poesiefähig zu machen sucht? Denn freilich, der Schauer, der uns an öden Stellen im Walddickicht überläuft, hat an sich höchstens Anspruch, als vorübergehender Zug in einer Novelle mitzuwirken. Soll ein

Gedicht daraus werden, so muß der Dichter das unheimliche Local mit irgend welcher gespenstischen Staffage bevölkern. Aber muß denn ein Gedicht daraus werden? Wir können die Nothwendigkeit nicht einsehen.

Freilich dürfen wir es uns nicht verbergen, daß unsere Begriffe vom Wesen der Lyrik überhaupt in vieler Hinsicht völlig von den Hebbel'schen verschieden sind. Wir halten eine Situation noch nicht für ein Gedicht, und das Erregen einer Spannung ohne Auflösung nicht für ein Ziel der Poesie. Das Erstere am wenigsten, wenn uns der Dichter merken läßt, daß er hier den Maler mache. So in dem Gedicht „das Haus im Walde", wo die Schilderung einer idyllischen Försterfamilie mit der Resignation schließt, das Haus nicht zu betreten, denn

Wer tritt hinein in ein Bild!

Fühlen wir uns nicht im Nu aus dem „dicken und wilden Wald" in einen Ausstellungssaal versetzt? Was aber sollen wir vollends sagen, wenn der Effect eines Gedichtes darauf hinausläuft, uns in die unbehagliche Aufregung zu versetzen, die das Knacken eines Flintenhahns hervorruft, ohne daß wir erfahren, ob das Gewehr wirklich auf den schlafenden Menschen, dem es gilt, abgedrückt, oder der Mord durch irgend einen Zufall verhindert wird? Das Gedicht (S. 153) ist — charakteristisch genug — „Situation" überschrieben. Was soll das? Ist das goldne Vließ der Poesie eine Gänsehaut?

Und die Beispiele von dem Mißbrauch, bloße Motive zu Gedichten auszurecken, sind nicht vereinzelt in dieser Sammlung. Meist sind sie aus dem Kitzel entsprungen, zu imponiren, durch ungelöste Dissonanzen zu erschrecken und dann sich mit dem süßen Bewußtsein davonzustehlen, daß der Leser nun, wohl oder übel, an den Poeten denken müsse, der ihm diesen Widerhaken ins Fleisch geworfen. Manchmal auch werden wir noch zum Schlusse getröstet, daß wir uns unnöthig geängstigt haben: oder der überspannte Bogen entsendet wirklich seinen Pfeil. Das Kind, das schon im Begriff war, den Schlaf seiner Amme zum

Ertrinken zu benutzen (S. 72), wird durch die Blumen, die ihm aus der Hand fallen und sein lockendes Spiegelbild im Brunnen trüben, noch zur rechten Zeit gewarnt. Der Heideknabe (S. 45), der geträumt hat, um dreißig Thaler ermordet zu werden, und durch Ausplaudern des Traums ihn erfüllen hilft, wird wirklich umgebracht. Das Schiff mit dem Seemann, der sich am Strande ein Haus bauen läßt, geht wirklich — wenigstens „fürchtet" der Dichter, es sei das richtige Schiff — angesichts seiner festen Wohnung in Scheiter. Aber auch in solchen Fällen müssen wir fragen: Cui bono? Der Schauder, der nicht aus dem Gefühl einer ewigen sittlichen Nothwendigkeit hervorgeht, ist künstlerisch völlig werthlos.

Mit wie reizender Mäßigung und dämonischer Sanftheit tritt dagegen das Element des Geisterhaften in dem Gedicht „Letzter Gruß" (S. 137) darum auf, weil dasselbe nicht in der Absicht, uns fürchten zu machen, sondern in dem Seelenbedürfniß des Dichters seinen Ursprung hat!

Folgt: Letzter Gruß. W. VI. 214.

In der Abtheilung „Balladen und Verwandtes" begegnen wir vielen Gedichten vom echtesten Gehalt und einer Mannichfaltigkeit der Form, die uns doppelt rühmenswert erscheint, je mehr eine gewisse rheinische Balladenschule durch die Eintönigkeit, in welcher sie ihre Anekdoten zu reimen pflegt, nachgerade die ganze Gattung in Verruf zu bringen drohte. Gleich das erste Gedicht „Liebeszauber" ist wahrhaft originell und hat nur hie und da durch Uebertreibung des dramatischen Stils den Anstrich von Gesuchtheit.

Was? Sie knüpft ein Tuch um ihre Locken?
Hüllt sich in der Muhme alten Mantel?
Ist sie — oder stach mich die Tarantel?
Wird sie — Die Besinnung will mir stocken!

„Ein dithmarsischer Bauer", S. 37, ist ein treffliches Charakterbild. „Schön Hedwig", S. 56, „Die Spanierin",

S. 64, „Die heilige Drei", S. 74 stellen sich mit in die erste Reihe unserer classischen Balladen, während „Vater unser", S. 50 schon absichtlicher ist, und „Die Odaliske", S. 83, an den Hebbel erinnert, der die Judith geschrieben hat.

Noch ist ein starkes Drittheil des Bandes übrig, und da es an Gedankengehalt nicht am leichtesten wiegt, scheint die Aufgabe, dem Dichter gerecht zu werden, ins Unendliche hinausgerückt. Aber haben wir es denn überall mit dem Dichter Hebbel zu thun, wo wir dem Denker Hebbel begegnen? Kann es uns angesonnen werden, mit den mancherlei Reflexionen, die in diesen Terzinen, Sonetten und Distichen niedergelegt sind, ins Reine zu kommen, und die Mühe, die der Dichter selbst sich nicht gegeben, sich kraft seiner Poetenschaft nicht zu geben brauchte, nun unsrerseits zu übernehmen und aus diesem Gestöber von leichten und schweren, barocken und simplen, nothwendigen und überflüssigen Einfällen eine runde Weltanschauung zu ballen? Dies bleibe, wenn es überhaupt gelingt, seinem Biographen aufgehoben, dem die Entwicklung der religiösen, ästhetischen und politischen Ueberzeugungen Hebbels am Herzen liegen muß. Hier kümmert uns zunächst nur die Art, wie dieser mannichfaltige Inhalt zur Aussprache gekommen, und Hebbel müßte nicht Hebbel sein, wenn er uns den Genuß seiner Gedanken leichter machte als den seiner Gefühle.

Les grandes pensées viennent du cœur. Aber wir haben schon oben angemerkt, daß unser Dichter Allem mißtraut, was aus dem Kern seiner Natur hervorbricht, und nicht von der, wie er meint, obersten Instanz seines Verstandes losgesprochen ist. Wir wollen die Unfehlbarkeit derselben nicht untersuchen. Daß aber bei ihren peinlichen Verhören jene Gedanken, die wirklich aus dem Herzen stammen, ermüden und an ihrer Frische und Unschuld Abbruch leiden, könnten wir an hundert Beispielen beweisen.

Noch einmal erinnern wir an den Hauptmangel des Hebbel'schen Genius, an seine geringe Anlage zur Freude.

Wie sie über der Sündflut der Schmerzen als Taube mit dem Oelzweig schweben soll, so ist sie vollends unentbehrlich, wo der Geist in einem Meer von Problemen zu versinken droht. Das zähe Kämpfen allein mit dem grenzenlosen Element, wo Welle auf Welle überwunden werden muß, ist kein Schauspiel, das an der Schönheit Theil hat. Wir wollen die Abgründe sehen, aber auch die Gestirne, die sich ruhig darin spiegeln.

Nicht als erränge sich die Hebbel'sche Speculation nirgend einen Hafen: aber der Weg zu ihm ist fast immer durch Klippen und Sandbänken verlegt, die eine fröhliche Fahrt mit vollen Segeln unmöglich machen. Wie manches seiner Sonette hebt in nachdenklicher Klarheit an: aber wir haben die erste Strophe noch nicht hinter uns, so beginnt jener hartnäckige Hang, sich selbst durch mühselige Demonstration ein Genüge zu thun, den vollen Fluß zu stauen und wir sind endlich froh, über dem Bemühen des Dichters, uns den Weg zu weisen, ihn nicht gar aus den Augen verloren zu haben. Es kann nicht fehlen, daß diese Peinlichkeit sich auch dem Stil mittheilt, und die glücklichsten und phantasievollsten Wendungen durch die Nachbarschaft der abstractesten Prosa verkümmert werden. Die Relativsätze und gehäuften Einschachtelungen sind gelegentlich zum Verzweifeln. Wer an die Weise denkt, in der die ältern Italiener, z. B. Michel Angelo, ihre tiefsinnigen Terzinen bildeten, was soll der zu folgenden Versen sagen, die „das abgeschiedne Kind an seine Mutter (zu Weihnacht)" richtet:

[Folgt: W. VI. 296, 61—297, 88.]

Spürt man hier auch nur in einer Zeile die entbindende und befreiende Macht, welche die schöne Form am denkenden Geiste übt? Ist der Gedanke nicht vielmehr, da er kaum in die freie Region der Phantasie hinausgeführt worden, in hundert Banden und Fußfesseln nur **um so lastender eingeschnürt**?

Und dennoch, so entschieden wir das Freudlose und Unerquickliche der Hebbel'schen Lyrik fast in jeder neuen

Entfaltung erfahren mußten, so bleibt uns doch, wenn wir den überreichen Inhalt dieses Buches im Ganzen überblicken, das Nachgefühl einer hohen, starkangelegten, vom lautersten Bedürfniß nach Wahrheit und Schönheit durchglühten Natur, deren sinnliche und geistige Kräfte für einen großen Dichter ausgereicht hätten, wenn sie nicht leider, statt in einander aufzugehen, meist „auf getrennter Spur" betroffen würden.

28.

Westermanns Jahrbuch der Illustrirten Deutschen Monatshefte. 3. Bd. Okt. 1857—März 1858. Braunschweig, 1858. 8. 442—444.

Gedichte von Friedrich Hebbel. Gesammt-Ausgabe, stark vermehrt und verbessert. Stuttgart und Augsburg, J. G. Cotta'scher Verlag. 1857.

Jeder, der sich auch nur oberflächlich mit unsrer neuesten Literatur beschäftigt hat, wird verwundert die gegensätzlichen Urtheile erfahren haben, die über Hebbel als Dichter überhaupt und namentlich als dramatischen Dichter seit dessen erstem Auftreten bis auf diesen Tag erschienen sind. Wohin man Hebbel auch immer stellen, welchen Grad der Anerkennung man ihm auch zukommen lassen mag, seine große poetische Potenz wird ihm kein Einsichtiger streitig machen und aus der Unmasse von überschwänglichem Lob und Tadel, den seine Werke hervorriefen, dürfte die über das gewöhnliche Maß hinausgehende Bedeutung dieses Dichters sicherlich resultiren. Wir werden es versuchen, eine gedrängte Anzeige seiner Gedichte zu geben und nur jene Gesichtspunkte fixiren, welche hinreichen, das Eigenthümliche und scharf Abgegrenzte seiner Lyrik zu charakterisiren.

Das Buch ist in sieben Hauptabschnitte eingetheilt und enthält die erste, 1842 bei Campe und die zweite, 1848 bei J. Weber erschienene Sammlung, sowie eine

beträchtliche Anzahl neuer Gedichte. Viele in den ebengenannten Sammlungen befindliche Gedichte wurden aus der Gesammt-Ausgabe ausgeschieden, viele wieder durch das Hinweglassen einer Strophe oder durch die Veränderung eines Verses, eines Adjectivs verbessert, und es könnte zu interessanten ästhetischen Betrachtungen führen, wenn man sich die Mühe geben wollte, den Gründen solcher Varianten nachzugehen.

Das bezeichnende Merkmal dieser Gedichte ist: eine zudringliche Kraft der Individualisirung, die sich ebenso entschieden in der Darstellung von Naturobjecten, wie in jener seelischer Zustände offenbart und in solcher Weise noch niemals lyrisch hervortrat. Wenn demzufolge das Lied qualitativ und quantitativ spärlich hier vorhanden ist, so geht das nicht nur aus jenem Hauptzuge in Hebbel's Wesen selbst hervor, sondern auch und zwar vornehmlich aus dem allgemeinen Entwicklungsproceß der modernen Lyrik überhaupt, die sich von der früheren durch das Hineinziehen aller Gegenstände im Welt- und Menschenleben in den poetischen Kreis auffällig genug unterscheidet.

Derjenige begreift weder die neuere Lyrik noch die classische, welcher Hebbel's Gedichte aus einer kalt berechnenden, philosophisch mit Gedanken spielenden Stimmung hervorgesproßt glaubt und weise Reflexionspoesie tauft. Das nachträglich in uns geweckte Denken ist es, was die Mehrzahl der Hebbel'schen Gedichte charakterisirt. Hebbel vertieft sich überall in das Einzelne und diese Vertiefung bringt den Zusammenhang des singulären Falls mit dem Totalnexus zur Erscheinung. Seine Lyrik ist weniger verwandt mit der Schiller'schen als mit der Goethe'schen, denn bei Schiller war es die eigene Unzulänglichkeit, der Empfindung und Anschauung einen lyrischen Ausdruck zu verleihen, wie denn der Keim, der einem Laura-Gedichte zu Grunde liegt, oder dem Ritter Toggenburg unter Goethe's Hand die Form von „Willkommen und Abschied" und vom König in Thule gewonnen hatte: bei Hebbel dagegen ist es die Unzulänglichkeit des Materials zur

rein lyrischen Gestaltungsweise, während sich, was das Lebendige anbelangt, selbst seine specifischen Lyrika vor den Goethe'schen nicht eben zu schämen brauchen. Ein paar Beispiele sollen das Gesagte noch deutlicher machen, Hebbel's „dithmarsischer Bauer" beginnt mit folgender Strophe:

Der warme Sommer scheidet
Mit seinem letzten Strahl,
Der Sohn des Südens schneidet
Das Korn zum zweiten Mal;
Man bäckt's am Donaustrande,
Man mahlt's am Rhein und Main
Und führt's am fernsten Rande
Des Reichs zum Dreschen ein.

Hebbel ist, wie man sieht, nicht damit zufrieden, die Erntezeit in Holstein bloß zu schildern, aus welcher die Erfindung des Gedichts herauswächst, sondern ihn drängt's, das ganze deutsche Land von der Adria bis an die Nord- und Ostsee in diesem schönen Moment zu malen und eben dadurch der speciellen Erscheinung eine größere Energie zu verleihen.

Hebbel rückt, gewiß nicht in klügelnder Absichtlichkeit — denn sonst würden wir in dem Dargestellten keinen Organismus pulsiren sehen, — morgenländische und abendländische Zustände zusammen, um seine Orientalin herauszuarbeiten; er individualisirt die generellen Verhältnisse und erspart sich das specielle Detail dann um so zuversichtlicher bei der Schilderung der so und so gearteten Situation, die er vorführt. Er geht, das gilt im Allgemeinen von seinen Gedichten, jeglicher Verzweigung bis zu den Wurzeln nach und wenn er zuweilen der Schönheit wehe thut, so entschädigt er uns dafür wieder an Tiefe der Darstellung. Er bringt sonder Scheu oft häßliche, oder wenigstens zu stark entblößte Bilder der äußeren und inneren Natur, weil ihm das Fixiren des Zustandes am Herzen liegt, welcher nun einmal in keinem freundlicheren Augenblick zu ertappen war. Ebenso verhält es sich bei

der poetischen Lese im lutherischen Weinberge: Wein, Weiber und Gesang. Das sind in der Form, wie sie Goethe, Uhland, Körner und Mörike behandelten, abgethane Dinge. „Freudvoll und leidvoll", „Die linden Lüfte sind erwacht" u. s. w. hat in der modernen Lyrik nicht nur keinen Raum, sondern wurde momentan unmöglich. Die Aufgaben, der geistige und auch der gemüthliche Zug sind ein andrer geworden, wir wollen jetzt vom Dichter nicht mehr hören, daß ihn die Liebe glücklich-unglücklich macht und daß der Frühling das erstarrte Leben erlöst, sondern wir wollen erfahren, wie die Liebe in der Menschenbrust die Gestalt des Hasses und der Unzufriedenheit annimmt und gleichwie auf einem Maskenball nacheinander in hundert Larven einhergeht, wir möchten wissen, welchen Reiz die Zwitterstunden des Lenzes besitzen und wie süß demnach der Mai ist, wenn auch noch der Frost die Bäume schüttelt und keine Lerchen in der Höhe wirbeln. Das Alles ist ebenso „allgemein-menschlich" — um das beliebte Schlagwort anzuwenden — wie die Dämmerung nicht unnatürlicher ist als Tag und Nacht. Schon in Heine manifestirte sich der von uns dargelegte Individualismus der Lyrik, der sich von jener Hebbel's dadurch unterscheidet, daß Heine überall die Welt aufgelöst sieht, überall eine klaffende Posse, eine über den Erdkreis traurig klingelnde Schelle, und daß Hebbel die Welt überall sich zusammenschließen sieht, überall einig und vollständig und selbst nach ihrer dunkeln, tragischen Seite hin eher zur Entsagung und Selbstbescheidung auffordernd, als zur Klage, zum Fluch und Hohn. Je mehr sich der Kreis der Lyrik erweitert, desto weniger unmittelbar wird diese Kunstform und desto seltener werden die Stunden, in welchen sich die Empfindung nackt wie ein Kind aus dem Dichter hinausstiehlt. Schwingt sich aber einmal die Empfindung in Hebbel's Lyrik specifisch rein empor, mit der er sich's ebenso wenig bequem machte, wie mit seinen Dramen, indem er auch hier früher nach allen Weltgegenden die Blicke sandte und jedem Kampf und Conflict die Stirne zeigte, ehe er das Schöne in sich ruhig

genoß, dann hat er dafür auch Klänge von der tiefsten Innigkeit und von so gesättigtem Leben, als ob für ihn Nichts als lauteres Sonnengold, als Duft und Thau existirte. Als Beleg citiren wir den Liebeszauber, Süße Täuschung, aus dem Cyclus: Ein frühes Liebesleben, der Sonnenjüngling, das nächtliche Echo, Sturmabend und das Nachtlied.

Zu Hebbel's eigentümlichsten Productionen gehören jene Gedichte, welche ein mystisches Lebensmoment, ein dunkles, ahnungsvolles Wesen darstellen. Da begegnen wir wirklichen Naturlauten, Stimmen nämlich, die man im Zwielicht hört, Tönen, die ein ängstlich-süßer Augenblick des Herzens geheimnißvoll weckt. Wir nennen die Gedichte: Das Mädchen im Kampf mit sich selbst, Das Mädchen Nachts vor'm Spiegel, Böser Ort, An eine Unbekannte, Sommerbild und Bubensonntag.

Seine Balladen zerfallen in zwei Arten. Die eine ist die der eigentlichen Ballade, in der nämlich ein Vorfall, sei er dramatischer oder epischer Natur, lyrisch verwirrt und in Bewegung gesetzt wird. Davon führen wir auf: Der Haideknabe, Vaterunser, virgo et mater. Die zweite Art, die niedrigere, ist die der poetischen Erzählung, von welcher wir: Das Kind am Brunnen, die heilige Drei und den dithmarsischen Bauer namentlich hervorheben.

Es erübrigt uns nun, noch Etwas über das Buch Sonette und über die Epigramme, die ein Drittel der Sammlung bilden, zu sagen. Die Sonette stellen, in der Art antiker Gemmen, Lebenssymbole, Kunstwerke und Landschaftsbilder auf der möglichst kleinsten Fläche poetisch dar. Wir kennen nur wenige Dichter, welche die Form des Sonetts in so meisterhafter Weise wie Hebbel behandelt hätten. Bei ihm werden die gebotenen vierzehn Zeilen eine zufällige äußere Schranke, indem der Inhalt erst durch den letzten Vers vollständig verarbeitet erscheint. Man begehrt ebenso wenig einen nachträglichen Doppelreim, als man beim Menschen mit Einem Munde unzufrieden wäre, oder als man die Krücke des Hinkenden für eine eigentlich organische Ergänzung des Individuums hielte.

Der Reichthum an blitzenden Gedanken, tiefsinnigen Anschauungen und anmuthigen Bildern, welchen man in den Epigrammen antrifft, setzt in Erstaunen und regt alle Seiten der Bildung im Menschen an.

Daß diese Gedichte viele Anfechtungen erleben werden und zwar solche, die wirklich wunde Punkte treffen, ist gewiß, ebenso gewiß aber auch, daß sie ein Moment des deutschen Geistes spiegeln und daß nicht nur ein sinniges Frauenherz, sondern auch der Belletristik abholde Gelehrte und Forscher Manches in diesen Blättern finden werden.

Schließlich teilen wir unsern Lesern ein Gedicht aus der Sammlung mit:

Folgt: Süße Täuschung. W. VI. 203.

29.

Stimmen der Zeit. Monatsschrift für Politik und Literatur. Hsg. v. Adolph Kolatschek. Gotha. Erster Jahrg. Erster Band. Februar 1859. S. 238—241. In: Literarische Kritiken.

Mutter und Kind. Ein Gedicht in sieben Gesängen von Friedrich Hebbel.

Den Tagen, in denen wir leben, werden künftige Geschlechter ihre Aufmerksamkeit immer wieder zuwenden müssen; die Bedeutung der Ereignisse, die Raschheit, mit der sie sich folgen, die Schwere der Entscheidungen, die Ausdehnung des Schauplatzes und die Buntheit der Erscheinungen, die sich darauf bewegen, werden den Blick des Geschichtsforschers oft auf sich lenken. Eins wird diesem aber, je mehr er sich in den Gegenstand seiner Betrachtung vertieft, immer bestimmter als das Charakteristische unserer Zeit sich zu erkennen geben: die Ruhelosigkeit, die Freudlosigkeit unseres Lebens. Ein Schlachtfeld ist Europa oft genug gewesen, aber der Jammer, der im Gefolge eines Krieges geht, vermochte nie die Freude am Leben gänzlich zu verbannen: wie vieles blieb doch von

ihm unberührt, und an wie vielen Punkten rief er erst ein frisches, erhöhtes Gefühl des Daseins hervor! Jetzt aber ist Europa ein Schachbrett, auf dem kühle, ideenlose und darum unerrathbare Combinationen unheimlich die Figuren hin- und herbewegen: und von diesen Bewegungen hängt nicht blos das Los jedes Einzelnen, es hängt davon das Schicksal großer Nationen und die Erhaltung einer Cultur ab, ohne die wir uns doch das Leben nicht denken können! Mehr und mehr verbreitet sich diese Ueberzeugung und Mancher, der im Schlachtengewühl freudig sich herumgetrieben, oder der doch dem Getöse des Kampfes aus der Ferne in männlicher Fassung, in begeisterter Erregung gelauscht hätte: dem sinkt das Herz, wenn er den Courszettel befragen muß, um über die Weltgeschicke Auskunft zu erlangen.

Auf Allen liegt eine bange Stimmung, die selbst nicht an philisterhafte Ruhe denken läßt, und der Macht der Ideen, die sonst Begeisterung und Muth den Gefahren gegenüber einflößen, scheint die Welt mehr und mehr entrückt zu werden. Das Alles empfindet Jeder in seinem Kreise. Wenn der Künstler wirklich der Ansteckung entgeht, wenn er nicht statt eines Engelkopfes den „Kopf" eines Hauptbuchconto uns zu zeigen, oder die ewige Schönheit der Elle und des Spinnrades dazustellen sich berufen fühlt: dann wird er es von Tag zu Tag schmerzlicher empfinden, daß er allein steht und unverstanden bleibt. Der Mann der Wissenschaft zieht freilich beharrlich seine archimedischen Kreise: aber wenn er zu jeder Stunde den geharnischten Schritt erwarten muß, der sie stören wird — wie soll er seiner Arbeit sich freuen? — Die Einen sehen mit Entsetzen die Freiheit des Gewissens und des Gedankens von Gefahren bedroht, die man längst für immer beseitigt glaubte, und während sie Heuchelei und Verfinsterung über die Welt heraufziehen sehen, gewahren wirklich fromme Männer mit nicht geringerem Schrecken, wie man aus den Kirchen Zwingburgen machen will, und während man sie mit Festungsgraben zu umziehen meint,

ihre Grundfesten unterwühlt. — Der materielle Besitz ist nicht minder unsicher und unfähig, glücklich zu machen; Jeder fühlt sich arm, weil seine Wünsche und Bedürfnisse nicht zu seinen Mitteln, sondern zu denen seines reicheren Nachbarn im Verhältniß stehen; — und jeden Augenblick kann im fernen Westen sich ein Sturm erheben, der die Millionen des Einen in werthloses Papier verwandelt und dem Andern die Hoffnung raubt, morgen auch nur das Stück Brod zu erwerben, das ihm heute schon nicht genügte.

In solcher Zeit bedarf jeder des Trostes, der Stärkung, der Erheiterung im edleren Sinne. Und darum heißen wir das oben angezeigte Werk, das wir zu allen Zeiten als eine kostbare Bereicherung der deutschen Nationalliteratur begrüßt hätten, doppelt willkommen, als die beste Gabe, die in diesen Tagen uns gebracht werden konnte. Tausende werden es mit Freuden ergreifen und daran sich aufrichten und sich erfrischen, und dann mit langer entbehrter Zuversicht an die Arbeit ihres Tages zurückkehren.

Der Name des Dichters bürgt dafür, daß dieses Resultat nicht durch Phantasmagorie erreicht wird, die den geblendeten Augen statt des Sumpfes, blühende Gärten, und statt verfallener Hütten, glänzende Paläste zeigt. Friedrich Hebbel hat vor Allem den Muth der Wahrheit, und er hat ihn immer aufs Neue bewährt. „Ihr sitzt bei einer wohlbestellten Tafel; ich lege den Todtenkopf auf den Tisch und mahne ans Ende. Ihr wollt vom Ende nichts wissen, Ihr wollt von dem Gebäude, in dem ihr jubelt und zecht, lieber während des Rausches erschlagen werden, als seine morsch gewordenen Pfeiler durch neue ersetzen!" Das schrieb er vor Jahren, und von dem Manne, der das geschrieben hat, ist nicht zu besorgen, daß er „den süßen Traum ewiger Dauer" selbst künstlich hervorrufen werde, indem er von dem, was Alle sehen können, wenn sie nur wollen, was aber niemand gern sieht, unseren Blick gewandt ablenkt. Es ist vielmehr ein eben so treues als lebendiges Bild unserer Zeit, das uns

in diesem Gedicht geboten ist. Alles, was ihr eigenthümlich ist, was sie bewegt und erfüllt, spricht uns daraus in ungezwungenster Weise an.

Wir durchwandern die prachtvollen Gemächer des reichen Kaufherrn, aber wir betreten sie erst, nachdem wir in der Gesindestube uns umgeschaut und einen Blick auch in die Wohnstätte des tiefsten Elends geworfen haben. Wir bleiben vor einem Bild eines modernen Meisters und vor der Copie der Sixtinischen Madonna stehen, aber auch das Bild des verlorenen Sohnes, das in einem ärmlichen Druck in der Hütte hungernder Leute hängt, darf nicht übersehen werden. Lotto und die modernen Formen des Volksaberglaubens, die hereinragende Gestalt Napoleons, Cholera und Kartoffelkrankheit, der Telegraph und die neue Völkerwanderung nach dem Goldland im Westen — das Alles schaut, ohne sich vorzudrängen, aus dem Bild heraus und ersetzt die Jahrzahl. Und wenn eine meisterhafte Schilderung etwas länger bei einem der ergreifendsten Ereignisse unserer Zeit, wie bei dem Brand von Hamburg, uns festhält, so ist es nicht bloß der Brand der Stadt, sondern die brennende Stadt selbst, was da verewigt wird. Wo das Aeußerliche so vollständig zum Ausdruck gelangte, versteht sich's von selbst, daß die tieferen, innerlichen Bewegungen nicht übergangen sind. Doch lassen wir dafür das Gedicht mit seinen eigenen Worten Zeugniß geben:

„ . . . . Es wanken im innersten Grunde
Alle Staaten der Erde, und wenn man von oben und unten
Nicht die Hände sich reicht, so kann es noch fürchterlich enden."[47])
Alles lebt nur von heute auf morgen, [etc. W. VIII. Vers 1374 bis 1386.]

Wenn nun doch ein Gedicht, das solche Perspectiven eröffnet, uns erhebt und mit langer entbehrter Lebensfreude erfüllt, so ist es, weil es unseren Blick auf das lenkt, was noch gesund geblieben, der Herrschaft der sittlichen Mächte noch nicht entzogen ist — weil es uns in den Kreis führt, wo sie noch immer unbeschränkt walten,

wenigstens in Deutschland. Die Familie in ihrer Vollendung ist der Schauplatz, die Liebe der Mutter zu ihrem Kinde das Motiv des Gedichtes, dessen einfache Handlung wir dem Leser überlassen nachzulesen. Doch können wir uns nicht versagen, die Verse hierherzusetzen, in denen der Dichter selbst dieses Motiv bespricht:

„Welches irdische Glück ist diesem höchsten vergleichbar,
Das uns über uns selbst erhebt, indem wir's genießen,
Und wem wird es versagt, wem wird es gekränkt und geschmälert?
Wie der Kelch der Gemeinde auf gleiche Weise an Alle
Kommt und Alle erquickt, so kommt auch dieses an Alle:
Fürsten empfinden's nicht tiefer und Bettler empfinden's nicht schwächer,
Weil die Einen den Säugling in Purpur wickeln, die Andern
In die Krippe ihn legen, das gibt kein Mehr, kein Minder,
Und so ist die Natur gerecht im Ganzen und Großen
Und vertheilt nur den Tand, die Flitter, nach Lust und nach Laune."

Man sieht, ein Motiv, das die Welt erfüllt und trägt, und das doch wieder so einfach ist, daß es im engsten Kreise sich ungehemmt wirksam zeigen kann, ohne ihn zu überfüllen. Indem es die Handlung auf das Vollständigste durchdringt, macht es das Gedicht eben zu einem Epos, in jenem Sinne, in welchem allein bei einer modernen Production vom Epos gesprochen werden kann, nämlich im Sinne eines ethischen Weltbildes, wie ein solches nach „Hermann und Dorothea" selbst tiefen Kennern der Kunst kaum noch möglich erschien. Diese Grundanlage schließt natürlich von vornherein aus, daß der Ton des Gedichtes irgendwo ins Idyllenhafte*) übergeht, während

*) Zwar erklärt Hr. Hieronymus Lorm im „Wiener Wochenblatte" das Gedicht für kein Epos, sondern „ein reizendes Idyll", aber derselbe Kritiker sieht auch in der erhabenen Scene der Kinderadoption nichts als „die Unnatur" eines Kaufacts,

es offenbar das eben so sorgliche als erfolgreiche Bestreben des Dichters war, alles Novellistische und Sentimentale weit abzuweisen. Auch in dem Sinne ist das Gedicht zur rechten Zeit gekommen, daß es in einem Augenblick, wo mit unverständiger Einseitigkeit über Realismus und Idealismus in der Kunst gestritten wird, das Gesetz des Schönen, das über beiden steht und beide gleichmäßig in seinen Dienst zwingt, zur Geltung bringt, und gerade an einem Stoff zur Geltung bringt, wie er zu allen Zeiten mißbraucht wurde, bald zu übersüßer Verhimmelung, bald zu begeisterungsunfähiger, handwerksmäßiger Nachahmung der Wirklichkeit.

Es ließen sich an die reichen Details des Gedichtes höchst interessante Studien über dieses Thema anknüpfen*); wir wollen aber — vom Raum gedrängt — die Aufmerksamkeit unserer Leser in dieser Hinsicht nur auf den zweiten Gesang lenken, der mit einem ächten niederländischen Bild eröffnet, die Stimmung immer steigernd in immer reinere Regionen uns fortführt, bis wir endlich im dritten Gesang auf der höchsten Spitze angelangt mit einer Freiheit und Sicherheit um uns schauen, die nur der zurückgelegte Weg uns zu geben vermochte. — Niemand endlich wird das Buch lesen, ohne das Treffende, Präcise der Schilderung aller Details, das Lebendige der Bewegung, die Kraft und Biegsamkeit des Ausdrucks zu bewundern und ohne tief ergriffen zu werden von der reinen und milden und dabei so männlich-ernsten Gesinnung, die das Ganze trägt, und die uns in dem Buch nicht bloß ein Gedicht, sondern auch eine That erkennen läßt.

„dessen Häßlichkeit ihm wie ein Messer durch das Herz fährt", womit dann freilich der kritische Beruf unseres Landsmanns hinlänglich bewiesen ist. D. R.

*) Wir kommen darauf zurück bei Gelegenheit einer größeren Arbeit über Hebbel aus der Feder eines unserer ersten Aesthetiker.[65]). D. R.

30.

Magazin für die Literatur des Auslandes. 61. Band. 1862. Juni. S. 298. Leipzig (Veit und Co.). „Deutschland und das Ausland".

Ein Traum.

„Unsere deutsche Bescheidenheit muß wenigstens zuweilen dem gerechten Stolz auf unsere Besitzthümer Platz machen." F. v. H.

In einem weiten Park, reich an Prachtgruppen
Uralter Bäume, wandelt' ich im Traum.
Es war noch Frühling und die Nachtigall
Sang in den frischen Büschen zaubervoll.
Auf einem stillen, klaren Teiche zogen
Schneeweiße Schwäne ihre feuchte Bahn.
Nicht weit davon stand eine hehre Eiche,
Die ein Jahrtausend schon hinsterben sah.
Darunter saß ein Mann auf einer Mosbank,
Den Blick nach einer Wiese hingekehrt,
Die hell im Sonnenlichte vor ihm lag.
Gott! welch' ein Mann! „Take him for all in all,
I shall not look upon his like again!"
Ja gleich erkannt' ich ihn! Er war's, er selbst!
Leibhaftig saß er auf der Mosbank dort,
In tausendjähr'ger Eiche kühlem Schatten.
Und fragt Ihr mich: woran ich ihn erkannt?
Nun, ich erkannt' ihn — könnt' ich's schöner sagen? —

„Ich erkannt' ihn an der bleichen
Und gedankenstolzen Stirne,
An der Augen süßer Starrheit:
Doch zumeist erkannt' ich ihn
An dem rätselhaften Lächeln
Jener schöngereimten Lippen,
Die man nur bei Dichtern findet."

Nur, daß die Züge noch gehoben waren,
Verklärt von jener reinen Seelenfreude,
Von jener innigen Befriedigung,
Die wahre Schönheit, schöne Wahrheit uns,
Und sie allein, in solchem Maß gewährt.
Er las, und war so in das Buch vertieft,
Daß er mich, der nicht allzu ferne stand,
Gar nicht bemerkte, doch in frommer Scheu
Trat ich um ein'ge Schritte noch zurück.
Und lange, lange konnt' ich ein mir prägen
Den Adel seines wundervollen Haupts.
Was mag er lesen? fragt ich mich, das so
Ihn fesselt, das die Seele so erfreut,
Daß sie aus allen Poren des Gesichts
Hervor in lichter Glorie strahlend bricht!
Was kann es sein? Sein „Macbeth" oder „Lear"?
Vielleicht! und er genießt die Wonne jetzt,
Daß er beim Lesen staunend selber nicht
Die Möglichkeit begreift, daß solche That
Sein wunderbarer Genius gethan!
Nur eines war mir seltsam, daß ganz neu
Das Büchlein war, als wär' es eben erst
Hübsch elegant broschürt herausgekommen.
Ein zweites, ganz so, lag noch neben ihm
Da auf der Mosbank. Hat vielleicht, dacht' ich,
Baron von Cotta Schillers „Wallenstein"
Jüngst neu edirt, und in dies Zauberreich
Ein Exemplar an William gesendet,
Weil dieses Werk das Seiner würdigste
Von allen, die nach Ihm geschaffen.
Die Neugier, ich gesteh es, plagte mich
Gar sehr; indeß um keinen Preis hätt' ich
Gewagt, mich ihm zu nahn, und ihn zu fragen.
Doch sieh! er schließt das Buch, und legt es hin
Und blickt, das große Auge zu erquicken,
Hin auf das Wiesengrün im Sonnenlicht.
Dort schwebt in majestätisch stolzem Fluge

Von Blüthe hin zu Blüthe ein Apoll.
Kennt Ihr den großen, schönen, weißen Falter,
Wie Glas durchsichtig sind die Flügelspitzen,
Und jeder Flügel trägt ein rothes Aug'?
Den sah der Dichter, und ihn näher noch
Sich anzuschaun, ging er der Wiese zu,
Und folgte seinem Fluge immer weiter,
Bis wo die Wiese um ein Birkenwäldchen
In sanfter Wellenlinie zierlich bog.
Verschwunden war er, aber ich benutzte
Schnell den Moment, und durch's Gesträuch drang ich
Bis zu der alten Eiche vor, und sah
Mir an des Buches Titel, worin erst
Mit solcher Herzensfreude Shakespeare las,
Es war nicht „Macbeth", es war auch nicht „Lear",
Es war nicht Friedrich Schillers „Wallenstein",
Es waren Friedrich Hebbels „Nibelungen".*)
Ich staunte und erwachte. — — Theodor Opitz.

*) Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abtheilungen von Friedrich Hebbel. Hamburg 1862.

Anmerkungen.

1.

Diese Kritik erwähnt Hebbel erst etwa 3 Jahre nach ihrem Erscheinen in einem Briefe an Karl Goedeke in Celle auf dessen Bitte um Mitteilung einiger Lebensdaten für die Auswahl deutscher Gedichte der neuesten Zeit (B. VIII. 18). Da in den Jahrbüchern eine andere, die „Judith" betreffende Rezension nicht zu finden war, so kann mit den im Brief erwähnten „3 bis 4 Stücken" nur der Passus des ersten Abschnittes: „nach diesem schon mehrere Dramen", gemeint sein. Es liegt also entweder ein ungenauer Bericht irgend eines Bekannten dieser Äußerung zu Grunde oder Hebbel hat sich nach fast 3 Jahren nicht mehr genau des Wortlautes der Kritik erinnern können.

1) Die Kritik bespricht zunächst die Teilnahme Berlins und seines Theaters „an der historischen Lebenskraft der dramatischen Poesie", behandelt dann die neuen, zeitgenössischen Verhältnisse, die sich überall Bahn brechen; so auch beim Theater, namentlich mit der Aufführung der Werke jüngerer Dichter, womit die Direktion „die Initiative für die Begünstigung neuer dramatischer Produktionen den übrigen Theatern gegenüber ergriffen" habe, und fährt dann wie oben fort.

2) Gutzkows „Richard Savage" gehörte ebenfalls zu den neuen Stücken. Er wurde „mit lautem Jubel" begrüßt, „nicht weil er so entschieden gefiel, — denn über die ästhetischen Mängel des Stücks war man sehr bald klar, — sondern weil man Opposition machen wollte gegen die Polizeiunterdrückung der jungen Literatur." Die Erstaufführung fand am 2. Mai 1840, also fast genau 2 Monate vor Hebbels „Judith", statt.

3) Das trifft nicht ganz zu. In der ersten, als Manuskript gedruckten Ausgabe (1840) war das Stück in drei Akte geteilt, erst die Buchausgabe (1841) enthielt die Fünfteilung des Stücks.

4) Seydelmann spielte also den Daniel: Hebbel hätte ihn lieber in der Rolle des Holofernes gesehen. (B. II. 28.)

5) Eduard Meyen, der von Hebbel im oben zitierten Brief genannte „Berliner Recensent," Publizist und Schrift-

steller, war am 5. März 1812 zu Berlin geboren, von 1858 bis 1868 Redakteur der „Berliner Reform“, zuletzt in gleicher Eigenschaft bei der „Danziger Zeitung“; er starb zu Danzig am 4. April 1870.

2.

Die mit G. S. unterzeichnete Rezension rührt von Georg Schirges her, der z. Z. Mitarbeiter am Telegraphen war und später (Neujahr 1844) die Leitung der Zeitschrift an Gutzkows Stelle übernahm. Vgl. Hebbels Br. an Elise (B. III. 75 und 81). Ursprünglich war, nach den a. a. O. gemachten Mitteilungen Campes an Hebbel, dieser zum Redakteur vom Verleger Campe ausersehen worden. Daß die vorliegende Rezension von Schirges stammt, bezeugt übrigens Hebbel selbst in einem Briefe an Elise (B. II. 171).

6) Die Gedichte mit dem Titel: Scheidelieder 1. 2. (VI. 153) erschienen bereits im Odeon für 1840, S. 40ff. denen noch angeschlossen waren: Zu Pferd! Zu Pferd! An ein weinendes Kind. Schön Hedwig. Auch andere der hier von Schirges angeführten waren bereits früher erschienen, so z. B. Der junge Schiffer (VI. 145.) im Morgenblatt vom 25. 5 1838. Nr. 125.

3.

Die „Genoveva“ erschien im Oktober 1843, nachdem bereits das „Morgenblatt“ Ende April und Anfang Mai 1841 einige „Episoden“ aus dem ersten und dritten Akt gebracht hatte. Offenbar hat Hebbel bereits im November 1842 mit der Versendung der „nächstens . . . erscheinenden Genoveva“ begonnen, deren erstes Exemplar an die Gräfin J. Redern nach Berlin ging (B. II. 126f.), sodaß Gutzkow bereits in der Dezember-Nummer 1842 sein Referat veröffentlichen konnte. Über diese Rezension spricht Hebbel im Brief an Elise vom 1. 1. 43 (B. II. 171).

In der am Tage vorher abgefaßten Jahresübersicht von 1842 im Tagebuch (T. Nr. 2627) heißt es bitter: „Gutzkow hat, wie mir Jahnens gestern schrieb, das Drama hart angegriffen. Ich werde abgemacht. Knüpften sich nicht die Schicksale zweier Menschen an das meinige, so wäre mir alles gleich.“

Bald denkt er ruhiger! (B. II. 207 an Elise vom 5. 2. 43). Campe gegenüber scheint sich Hebbel in dem verloren gegangenen Brief vom März 43 nicht grade sehr wohlwollend über Gutzkow ausgesprochen zu haben; denn dieser berichtet dem Dichter, daß Gutzkows Rezension nicht so schlimm sei, wie er vermute; sie sei ein Muster der Mißgunst, in den Lappen der kollegialischen Liebe eingewickelt. In einigen

Punkten treffe er psychologisch richtig, das fühle man (Kuh, Biogr. II. 28/9).

Im März 1843 sendet ihm dann Elise die Rezension (B. II. 242), über die er sehr charakteristisch und ausführlich schreibt: „Der mit beigepackte Scorpion, Gutzkows Recension, hat mich ebenfalls nur angenehm gekitzelt".

In einem Briefe an Campe vom 28. 3. 43 schreibt er dann noch u. A. (B. II. 247): „Ich will in Golo die Liebenswürdigkeit des Bösen darstellen? Wäre das begründet, so würde ich nicht vor ein aesth. Forum, sondern vor das Criminal-Gericht gehören: das ist eine härtere Beschuldigung, als Menzel gegen den Verfasser der Wally ausgesprochen hat. Darauf müßte man ja fast moralisch antworten, um nicht von der Polizei zur Antwort gezwungen zu werden . . ."

7) Zum ersten Male in Berlin am 9. Juli 1840, in Königsberg gegen Ende 1840, (Moser, Gesch. d. Kgsb. Stadtth.), in Hamburg am 1. u. 5. Dezember 1840 aufgeführt.

8) Vgl. dazu T. I. Nr. 1802

9) Vgl. B. I. 283/4, wo es in Gutzkow's Beurteilung der Gedichte u. a. heißt: G. „möchte nicht, daß er [H.] mit seinem Hölty-verwandten Herzen unverstanden an der Masse vorüberzöge", und Hebbels Erwiderung.

10) Alberts, „Hebbels Stellung zu Shakespeare" zieht „Maß für Maß", „Richard III" und „Hamlet" zum Vergleich heran.

11) Denselben Tadel sprach schon Oehlenschläger aus. (Br. an Elise B. II. 159.)

12) Vgl. dazu den Brief Hebbels an Campe vom 28. 3. 1843. (B. II. 247/8).

4.

An Elise (14. 1. 43) schreibt Hebbel (B. II. 181): „Die Recension meiner Gedichte in Wienbarg's Blatt wird wohl die uns längst bekannte von Dr. Buchheister seyn und es hat mich ein wenig gewundert, daß Dir das gar nicht eingefallen ist. Buchheister hat sich meiner übrigens in dem nämlichen Blatt sehr wacker gegen den Humoristen Kornfeger (einen Frankfurter Arzt Siebert) in einer Recension angenommen; dieser hat mich, wie ich erst aus der Recension selbst ersah, in seinem Heft: Mutterkorn und Cerealien! bei Gelegenheit der Besprechung Gutzkows angegriffen und Buchheister bemerkte, dies müsse er entschieden tadeln, der Verfasser könne die Judith nicht gelesen haben. Bloße Schuldigkeit! wird Janens denken, ich gehe stark damit um, Buchheister, wenn ich nach Hamburg komme, für diese mir nun schon zum zweiten Mal bewiesene Freundlichkeit persönlich zu danken."

In „Cerealien und Mutterkorn“ heißt es S. 103,04: „Ich konnte meiner feierlichen Stimmung . . . nicht Meister werden und rief sehr bescheiden freundlich den passenden Lohnlaquai . . .: „Wo wohnt Herr Doktor Karl Gutzkow?“ — . . . Ein klug lächelnder Tischnachbar meinte: „Das darf Sie nicht befremden; die Leute aus fernem Lande glauben, die berühmten Männer müßten immer die ersten sein, welche ihnen in ihrem Wohnorte begegnen, sie müßten auf der Tafel in Gyps stehen, und an allen Giebelfeldern transparent. Hier [Hamburg] kümmert man sich wenig darum. Doch darf sich Hr. Dr. G. nicht beklagen, wir kaufen seine Bücher, wir beklatschen seine Stücke, und damit basta; — manchmal klatschen wir aber auch nicht; indeß, warum will er der Erste und der Beste sein? Da haben wir einen Schmidt — und einen Hebbel, die schreiben auch recht unterhaltende Schaustücke —.““

Buchheister bemerkt zu dieser Erwähnung Hebbels in „Cerealien und Mutterkorn“ in der „Börsenhalle“ Nr. 2220 vom 19. Dez. 1842, S. 1038: „Mit derber Abfertigung entgegengesetzter Ansicht nimmt sich warm und wärmer Dr. S. des vielfach angefeindeten Gutzkow an, und jetzt, wo jeder schriftstellernde Lump meint, er müsse auch einen Stein werfen auf den in letzter Zeit ungebührlich Gekränkten, jetzt möchten wir, wenn wir auch sonst bei höchster Achtung für den Kritiker G. Manches wider den Dramatiker G. erinnern würden, nichts wider das von S. zum Lobe G.'s Angeführten einwenden. Entschieden tadeln aber müssen wir den fast hämischen Seitenblick, den S. auf Hebbel wirft, halten uns aber überzeugt, daß er dessen Judith nicht gelesen hatte, denn sonst konnte ihm, dem wahrhaft poetischen und gerechten Manne dergleichen nicht entschlüpfen.“

13) Bezieht sich wohl auf die in der Ausgabe enthaltenen „Sprüche und Gleichnisse“, von denen ein Teil später wegfiel.

5.

Den Anlaß zu dieser Kritik gab die mit einem Begleitschreiben Hebbels an Menzel abgegangene Sendung der Gedichte (1842) und der Judith (Anf. Sept. 1842) mit der Bitte, beide im Literaturblatt zu besprechen (B. II. 126), nachdem das Morgenblatt schon im Mai (Nr. 114, S. 456) folgende Notiz gebracht hatte: . . . . — Hebbel gibt seine Gedichte heraus; sie werden, wenn die Kritik ihnen nur irgend vermittelnd entgegenkommt, gewiß Eingang finden; sie sind durch Proben, die der Dichter von Zeit zu Zeit mitgetheilt, schon sehr bekannt. — An Elise berichtet er dann über die im Februar 1843 erschienene Rezension (B. II. 264): „Menzel hat meine Gedichte recensirt. Die Recension muß nichts besonders sein,

denn Campe schreibt darüber: ‚der Esel kukt in die Bibel und sagt, es sey ein Buch!'" Er erfährt bald den wahren Sachverhalt und schreibt nun (an Hauff; B. II. 278): „So hat Menzel mich in seiner Recension meiner Gedichte zum „Hegelianer" und „jungen Deutschen" in dem ganzen schlimmen Sinn, den er mit diesen Bezeichnungen verknüpft, gestempelt, und das ist in einem Moment, wo ich in meinem Vaterland mit ziemlicher Gewißheit auf ein academisches Lehramt rechnen darf [die Professur f. Ästhetik in Kiel], gar nicht ganz gleichgültig; nun habe ich mit Jung-Deutschland bis jetzt fast nur unangenehme Berührungen gehabt, und was Hegel betrifft, so habe ich erst in Copenhagen, also nach Herausgabe meiner Gedichte, angefangen, mich mit ihm vertraut zu machen. Dieß ließe sich nöthigenfalls beweisen und namentlich ließe sich darthun, daß das Gedicht, worauf Menzel seine Anklage hauptsächlich stützt, bereits in meinem 18ten Jahre entstanden und gedruckt ist, wo ich Hegel nicht dem Namen nach kannte; es fällt mir aber nicht ein, mich zu verantworten."

Später erwähnt er diese Menzelsche Kritik nochmals Baron von Cotta gegenüber (B. VI. 2).

Vgl. auch Br. an A. Ruge, 15. 9. 52 (B. V. 45), u. a.: „Ich habe oft lächeln müssen, wenn eine gewisse Kritik, die Autonomie des menschlichen Geistes verkennend, und nicht ahnend, daß der allgemeine Gehalt der Menschheit jedem bevorzugten Individuum zugänglich seyn und in ihm eine neue Form finden muß, in meiner Anschauung der Welt und der Dinge den Hegelianismus zu wittern glaubte."

Hebbel „verantwortete" sich tatsächlich nicht, änderte aber später wirklich für die Gesamtausgabe in den von Menzel kritisierten Gedichten, um dem Vorwurfe eines „albernen pantheistischen Gedankens" aus dem Wege zu gehen. Vgl. die folgenden Anmerkungen, sowie die Lesarten der großen Ausgabe (W. VII).

14) Nr. 1 des Zyklus „Ein frühes Liebesleben" (W. VI. 199). Infolge der Menzelschen Kritik erhielt die ursprüngliche Fassung der letzten Zeile:

„Und glauben, daß Gott nahe sei"

die Form:

„Und sinnen, wo die Heil'ge sei."

15) Auch dieses Gedicht in der Gesamtausgabe Nr. 1 des Zyklus „Das Mädchen im Kampf mit sich selbst" erlitt wesentliche Änderungen. Ich setze zum Vergleich beide Fassungen neben einander, indem ich die Änderungen durch Sperrdruck hervorhebe:

Gedichte (1842).

Magdthum.

[1] Mägdlein schaut beim Lampenstrale
Schüchtern in des Spiegels Rund,
Und ihr thut zum ersten Male
Ihrer Schönheit Macht sich kund.
Tief erröthend, dennoch zaudernd,
Blickt sie fort und fort hinein,
Dann wie vor sich selbst erschaudernd,
Löscht sie schnell der Lampe Schein.

[2] Leise in sich selbst versinkend,
Und aus eignen Zaubers Glanz
Inniges Genügen trinkend,
Ist sie still und selig ganz.
Doch, sie will die Lust bezwingen,
Weil sie aus ihr selber quillt,
Da verklärt dies holde Ringen,
Wie mit inn'rem Licht, ihr Bild.

Gesamtausgabe (1857).

Das Mädchen im Kampf mit sich selbst.

1.

[1] Schweigend sinkt die Nacht hernieder,
Und in tiefster Dunkelheit
Löst das Mädchen ihre Glieder
Aus dem engen Sonntagskleid.
Aber ihre Hände irren
Bei den Locken dann und wann,
Und, um diese zu entwirren,
Zündet sie ihr Lämpchen an.

[2] Schüchtern nun bei seinem Strale
Schaut sie in des Spiegels Rund,
Und ihr thut zum ersten Male
Ihrer Schönheit Macht sich kund.
Tief erröthend, dennoch zaudernd,
Blickt sie fort und fort hinein;
Dann, wie vor sich selbst erschaudernd,
Löscht sie schnell der Lampe Schein.

[3] Leise in sich selbst versinkend
Und aus eig'nen Zaubers Glanz
Inniges Genügen trinkend,
Ist sie still und selig ganz.
Doch sie will die Lust bezwingen,
Weil sie aus ihr selber quillt,
Da verklärt dies holde Ringen
Mailich süß ihr frommes Bild.

[3] Und sie sieht's mit süßem Bangen,
Daß, je mehr sie sich verdammt,
Es von Stirn und Mund und Wangen
Immer göttlicher ihr flammt.
Kaum nur kann sie sich's noch wehren
Was ihr Antlitz so durchbricht,
Als ein Wunder zu verehren,
Zitternd löscht sie da das Licht.

[4] Und sie sieht's mit halbem Bangen,
Daß, je mehr sie sich verdammt,
Ihr's von Stirn und Mund und Wangen
Immer sternenhafter flammt.
Gottes eig'ner Finger leuchtet
Golden durch ihr Angesicht,
Und so wie ihr Blick sich feuchtet,
Löscht ihr Hauch zugleich das Licht.

16) Nr. 2, „Der Mensch" aus dem Zyklus: „Gott. Mensch. Natur. Anschauungen, Phantasien und Ahnungen in Fragmenten." Vgl.: Schluß des Briefes an Hauff (B. II. 278). Eine Änderung in der Gesamtausgabe erfuhr es ebenso wenig wie das folgende Gedicht.

6.

In dem Brief an Elise Lensing vom 17. 4. 43 (B. II. 267) berichtet Hebbel von 2 Paketen, deren eines (von Campe) neben 2 anderen Rezensionen eine „Genoveva-Recension eines Ungenannten im ‚Vaterland', einem in Darmstadt bei Jonghaus erscheinenden Journal" enthielt. Dann fährt er fort: „Doch nein, es war keine Recension der Genoveva, sondern ein großer Artikel: F. H. überschrieben, der die Judith, die Genoveva und die Gedichte zugleich besprach" etc.

Am 1. Juni richtet Hebbel in einem verloren gegangenen Brief an den Herausgeber des „Vaterland", Eduard Duller, eine Anfrage nach dem Verfasser; Duller antwortete unterm 8., daß er selbst der Verfasser der Rezension sei, worauf ihm Hebbel am 17. 6. einen außerordentlich freundschaftlichen Brief schreibt (B. II. 270ff.).

Diese Rezension wurde mit zwei T. II. 216l angeführten über die „Judith" im Hamburger Korrespondenten und über die „Genoveva" in den Blättern für literarische Unterhaltung (s. o. Nr. 8) der nicht erhaltenen Abhandlung beigelegt, die Hebbel zur Erlangung des Doktordiploms nach Erlangen schickte (vgl. T. II. 2158).

Öffentlich dankt Hebbel den „einsichtsvollen Beurtheilern" seiner Genoveva im Vaterland und in den Blättern für literarische Unterhaltung am Ende des Vorworts zur „Maria Magdalena" (W. XI. 65).

17) Hebbel verwahrt sich verschiedentlich gegen die Gleichstellung mit Grabbe, mit Beziehung auf den Holofernes in einem Brief vom 9. 3. 63 an Stern (B. VII. 313). Ferner vgl. T. III. 3795 und Brief an Üchtritz vom 19. 3. 55 (B. V. 220); auch Wurzbach's Abdruck einer Besprechung Gottschalls über H. und Grabbe.

18) Bezieht sich auf die 1842 erschienenen „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters", Hamburg, von Dingelstedt, die einen außerordentlichen Erfolg hatten. Bartels (Handb.) gibt auch noch 1840 oder 1841 an. Dem scheint aber ein Brief Hebbels an Campe vom 20. 8. 41 zu widersprechen (B. II. 114ff.), nach welchem Hebbel das Manuskript der Lieder von Campe erhielt. Der Brief selbst enthält eine sehr anerkennende Kritik der Nachtwächterlieder. Im Oktober desselben Jahres (B. II. 116f) antwortet Hebbel dem Dichter auf dessen Zuschrift vom 30. August.

19) Hebbel ist bekanntlich diesem mehrfach geäußerten Wunsche später nachgekommen, indem er auf Anregung Karls v. Holtei das „Nachspiel" hinzufügte. Vgl. B. IV. 259.

7.

Am 23. 1. 43 (B. II. 190) schreibt H. an Elise: „Wilibald Alexis liefert, wie Campe mir ... meldet, im Conversationsblatt eine Recension meiner Gedichte, mit der wir, er und ich, zufrieden seyn würden: auch das ist vortrefflich." Die Recension erschien dann allerdings nicht dort: am 5. 2. 43 (B. II. 206) schreibt er: „In den Blättern für literarische Unterhaltung stand neulich die Recension meiner Gedichte von Wilibald Alexis; ich habe sie im Athenäum für Dich abgeschrieben und schließe sie bei. Sie ist anerkennend und ehrlich, nur ein wenig kurz. Sag' mir — vergiß es aber nicht! — wie sie Dir und, wenn Du ihn siehst, Jahnens gefällt."

20) In dem Artikel waren außerdem behandelt:

1. Lieder der Gegenwart. Königsberg, Theile. 1842. 8. 22½ Ngr.
2. Ehrenspiegel des deutschen Volkes und vermischte Gedichte. Von Friedrich v. Uchtritz. Düsseldorf. Schaub. 1843. Gr. 8. 20 Ngr.
3. Hebbel.
4. Lebenssymptome von A. Horwitz. Berlin, Lesecabinet. 1842. 8. 1 Thlr.

8.

An Elise (5. 2. 43: B. II. 206 f) schreibt Hebbel über Alexis' Art der Kritik ziemlich ausführlich.

Mitte Dezember schickt ihm Campe die Rezension zu, wie H. an Elise vom 17. 12. 43 (B. II. 357) berichtet.

Die Recension regt H. zu einer Betrachtung über das Verhältnis der Dramatik zur Geschichte an, über das er sich im Tagebuch (T. II. Nr. 2946) ausspricht. Ähnlich wiederholt er diese Gedanken im Vorwort zur „Maria Magdalena", an deren Schluß er auch „den einsichtsvollen Beurtheilern" seiner Genoveva „im Vaterland [Duller] und in den Blättern für literarische Unterhaltung . . . für ihre gründlichen und geistreichen Rezensionen öffentlich" dankt.

21) Raupachs Dramenzyklus „Die Hohenstaufen" erschien bereits 1835ff., im ganzen 16 Dramen. Wenn Hebbel im Vorwort zur Maria Magdalena von den „Kaiser-Historien" und dem „In Spiritus Setzen der Hohenstaufen-Bandwürmer" redet, so sind damit nicht Raupachs Stücke gemeint, sondern, wie die Tagebuchnotiz vom 19. Dezember 1843 (T. II. Nr. 2946) erweist, die von dieser Genoveva-Rezension ausgeht und inhaltlich mit den im Vorwort mitgeteilten Gedanken übereinstimmt. Grabbes „Die Hohenstaufen, ein Zyklus von Tragödien", Erster Band: Kaiser Friedrich Barbarossa, 1829, Zweiter Band: Kaiser Friedrich VI., 1830 und Immermanns „Kaiser Friedrich II." Trauerspiel in fünf Aufzügen, 1828.

22) Über Mosens „Kaiser Otto III.", 1842 siehe T. III. Nr. 4299. Über den „Sohn des Fürsten" spricht sich Hebbel im XIV. Literaturbrief dagegen lobend aus.

23) Der Titel „Welt und Herz" ist ungenau; „Werner oder Herz und Welt" erschien 1840, „Ein weißes Blatt" 1843. Über „Werner" äußert sich Hebbel am ausführlichsten im Tagebuch vom 4. März 1840 (T. I. Nr. 1925).

24) Hebbel verurteilt das „Machwerk", im Druck erschienen 1845, sehr scharf, besonders T. III. Nr. 4189.

25) „Karl von Bourbon", Trauerspiel, 1845; erschien auch in den dramatischen Werken, 4 Bde., 1847 ff. Hebbel urteilt darüber (B. IV. 76): „Da wurde mir neulich ein ganzes Puppentheater geschickt: Prutz' dram. Werke! Auch da keine Spur von Leben!"

9.

H. hatte dem „Trauerspiel in Sizilien" das bekannte Sendschreiben an Rötscher beigefügt, ohne daß dieser näher durch Veröffentlichung einer Definition der „Tragikomödie" darauf einging. Neben Kühne (Europa, 1851, 12. April; s. u.) veröffentlichte nun Hettner den mitgeteilten, gleichlautenden Aufsatz, der zu den schärfsten gehört, die über Hebbel erschienen sind. Hebbel erwähnt ihn beiläufig, mit einer

„Antikritik“ Stahrs zusammen, in einem Briefe an Adolph Kolatschek vom 10. 5. 51 (B. IV. 287/9).

Teilweis schon gedruckt b. Wurzbach, VIII. S. 177.

10.

Diese, als gegnerische Kritik nicht unbedeutende, von Hebbel nirgends erwähnte Beurteilung Henneberger knüpft z. T. an Hettners Aufsatz (s. vor. Nr.) an. Übrigens spricht sich Hebbel nur einmal in seinen Briefen über Henneberger am 30. 3. 63 Marggraff gegenüber aus (B. VII. 322).

26) Über die Aufnahme des „Rubin“ beim Publikum berichtete H. bereits ausführlich in einem Briefe an Kühne vom Dez. 1849 (B. IV. 181/2).

11.

Die Vollendung des Dramas war in Wien schon im Frühjahr 1855 bekannt. Z. B. bringen die Korrespondenzartikel des „Deutschen Museum“ vom 1. April 1855 an in Nr. 14, S. 518 folgende Mitteilungen:

„Wenn ich an dieser Stelle schließlich noch eines neuen Drama erwähne, das Hebbel kürzlich vollendet hat, von dem aber bis jetzt nur seine vertrautesten Freunde wissen, so geschieht es nur, um einem Gerücht zu widersprechen, welches ein hiesiges Blatt in Bezug auf dasselbe in Umlauf gesetzt hat. Danach wäre das neue Stück von Hebbel nicht für die Bühne bestimmt; ich kann jedoch aus guter Quelle versichern, daß dies allerdings der Fall ist und zwar so sehr wie nur bei irgend einem frühern Werke des Dichters.“

Dann heißt es in Nr. 17, 26. April S. 631:

— „Das neue Stück von Hebbel, dessen unsere Wiener Correspondenz in Nr 14 erwähnte, heißt „Der Ring des Gyges“ und wird demnächst im Druck erscheinen“.

Dann endlich in Nr. 50, 13. Dez. S. 889:

„Von literarischen Ereignissen hebe ich nur das endlich erfolgte Erscheinen von Hebbel's langerwarteter neuen Tragödie „Gyges und sein Ring“, nach der bekannten von Herodot mitgetheilten Anekdote, hervor. Ohne Zweifel werden Sie das Werk in dem kritischen Theil Ihres Blattes einer eigenen Besprechung unterziehen und will ich daher Ihrem Urtheile nicht vorgreifen. Nur soviel sei mir erlaubt zu sagen, daß diesem Werk nach meinem Dafürhalten an maßvoller Schönheit, poetischem Reichthum und bis zur höchsten Durchsichtigkeit gesteigerter Feinheit der Ausführung leicht die Palme unter allen bisherigen Productionen dieses Dichters gebühren dürfte. Dagegen wird der Dichter wegen der Grundanschauung des Ganzen von der Kritik voraus-

sichtlich mancherlei Anfechtung zu erleiden haben; dieselbe hat etwas Entlegenes, sie ist zu subtil zugespitzt, bekanntlich der wunde Punkt in den meisten Dramen Hebbel's und wird, wenn auch relativ berechtigt, sich doch der Menge nur schwer verständlich machen können. Dies aber beiseite gesetzt und die Grundidee einmal zugestanden, ist im Uebrigen der Aufbau des Ganzen so energisch und consequent, die Fülle einzelner Schönheiten so groß und so überwältigend, daß sich Niemand dagegen verschließen kann. Hin und wieder, wie in der reizenden Scene zwischen Rhodope, Hero und Lesbia im ersten Acte, hat Hebbel sogar Töne angeschlagen, die ihm bisher ganz fremd waren und von denen gewiß Jeder, der mit Hebbel's Muse näher vertraut ist, auf das lebhafteste überrascht sein wird."

Den Autor dieser Kritik, die ein Prototyp der damaligen Gygeskritiken darstellt, festzustellen, ist mir nicht möglich gewesen. Alexis kommt wohl, wenn man diese mit der wahrscheinlich von ihm herrührenden Genovevakritik und der der Gedichte vergleicht, nicht in Betracht. In Briefen und Tagebüchern findet sie ebenfalls nirgends Erwähnung, wie überhaupt die Gygeskritiken auffälligerweise kaum darin berührt worden sind.

27) Das ist eine vollständige Verkennung der künstlerischen Absichten Hebbels. Grade über diesen Punkt spricht er sich einmal sehr ausführlich Engländer gegenüber aus (23. 2. 63, B. VII. 303/4).

28) Die wichtigsten Besprechungen, die das Stück außer dieser erfahren hat, sind folgende:

Ostdeutsche Post, 1855, Nr. 299. — Litbl. der Wien. Ztg. (Kuh), Ende 1855. — Augsb. Allg. Ztg., Ende 1855. — Brünner Tagebl. (K. Werner), Anf. 1856. —

Aufgeführt worden ist die Tragödie zu Hebbels Lebzeiten nicht. Die Erstaufführung fand sogar erst am 25. April 1889 am Hof-Burgtheater in Wien statt, dann 1898 in Berlin.

12.

Auch diese Kritik von Gottschall findet bei Hebbel nirgends Erwähnung. H. versprach sich von dieser Sammlung ebensowenig wie vom Gyges. Er schreibt einmal (B. V. 291): „Die Novellen werden schwerlich gefallen, können es auch nicht wohl in einer Zeit, die sogar den Begriff der Gattung verloren hat."

13.

Die Kritik eröffnet jene Reihe der Grenzbotenkritiken Julian Schmidts, die Hebbel später zu der „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers" veranlaßte. Er erfuhr erst von

dieser ersten, als er von Graz nach Wien zurückkehrte, woselbst seine Frau ein Gastspiel gegeben. Im Tagebuch (T. III. Nr. 4222) berichtet er darüber; vgl. dazu auch T. II. 2957; ferner Euphor. 7. 188 u. N. Fr. Pr. 1900 Nr. 12496.

29) Außer T. III. Nr. 4222 ist ein Brief Hettners an Gottfr. Keller vom 17. 10. 50 zu nennen (J. Bächtold, G. Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher, Bln. 1894/97, II. 140): „Gestern habe ich die „Julia" von Hebbel (Theatermanuskript) gelesen. Es ist meine völligste Überzeugung, daß Hebbel nunmehr das Schicksal Lenaus und Hölderlins teilt oder nächstens sicher teilen wird." Kellers Antwort vom 23. 10. 50 lautet (ebenda): „Nach dem, was Sie mir über Hebbel schreiben, machen einige Arbeiten von ihm in diesen Heften [Rötschers Jahrb.], besonders die im vierten,*) einen wahrhaft traurigen Eindruck auf mich, welcher weit entfernt von allem schadenfrohen Spotte ist. Diese Grübeleien, dieses müssige Herausfordern und souveräne Behaupten von Dingen, welche niemand bestreiten wird, sehen aus wie ein gewaltsames Heraufbeschwören seines jetzigen Zustandes. Ich habe letzthin den Dingelstedt in meinem Herzen verhöhnt, als er bei Anlaß Lenaus in der „Allg. Augsburger" Wort haben wollte, es seien noch mehrere Zeitgenossen dem Wahnsinne verfallen, und hielt es für gewöhnliche Affektion, welche à tout prix interessant sein will, selbst um den Preis der Verrücktheit. Aber es ist doch etwas Wahres daran, und bald entschlüpft einem der Ausruf: sauve qui peut!"

Vgl. ferner Hettners Aufsatz in den Bl. f. lit. Unterh. oben und Braun von Braunthal an Hebbel (28. 4. 61, Bw. II. 374f): „ . . . Sie befinden sich, meiner innersten Ueberzeugung nach, auf schlimmem Wege: er führt zum Wahnsinn. Lenken Sie nicht bald ab, so sind Sie ein verlorner Mann. Die Art Selbstschau, welche Sie fast ohne Unterbrechung zu halten pflegen, artet nachgerade in geistige Selbstbefleckung aus, der, wie der körperlichen, Stumpfsinn folgen muß."

30) Horaz, Carm. III. 4. 65—68.

14.

Namentlich diese zweite Kritik Julian Schmidts hat Hebbel's „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers" veranlaßt, in der er sie unter häufigem Hinweis auf die von

*) Es läßt sich leider nicht feststellen, welcher Jahrgang der Jahrbücher gemeint ist. Im ersten erschien in Heft 4 Hebbels Aufsatz: „Ueber das Verhältniß von Kraft und Erkenntniß im Dichter", der hier wohl in Betracht käme (B. IV. 65).

1847 (vorige Nummer) abschnittsweise zu widerlegen sucht. Vgl. auch die Anmerkungen der krit. Ausgabe, Bd. XI. S. 470ff.

31) Die Rachel, die berühmte französische Schauspielerin, die Hebbel bei seinem Pariser Aufenthalt 1843 außerordentlich bewunderte (Br. an Elise Lensing, 17. 12. 43. B. II. 358). Ähnlich T. II. Nr. 2939. Später änderte sich sein Urteil; vgl. B. IV. 66, 377, namentlich B. V. 50; ferner W. VI. 282, 359.

32) Corneille, Horace, 4. Act., Sc. 2—5.

33) Infolge dieser Inhaltszeichnung des Stücks richtete Hebbel das Epigramm mit dem ursprünglichen Titel: „Gränzboten-Kritik" gegen Schmidt, jetzt: „Moderne Analyse des Agamemnon". Vgl. VI. 358, VII. 349, XI. 452.

15.

Diese dritte größere Kritik Jul. Schmidts ist die Antwort auf Hebbels „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers". Hebbel bekam diese Antwort Schmidts sehr bald darauf in die Hände. In einem Briefe an Kolatschek vom 10. 5. 51 (B. IV. 288) kennzeichnet er sie, ferner am 23. 1. 52 in einem Briefe an Kühne (B. IV. 343).

34) Bezieht sich auf die im Anfang der „Abfertigung" gesperrt gedruckte Stelle W. XI. S. 388, Z. 14—21.

35) Diese beiden kleinen Kritiken betrafen: „Schnock" (Grenzb. 1850 II. S. 950 2) und „Herodes und Mariamne" (Grenzb. 1850 II. S. 953/8).

36) Gemeint ist wohl die Stelle der „Abfertigung" W. XI. S. 389, Z. 6ff.

37) Im Aufsatz: „Ein Dichterleben. Drama von Mosenthal." Grenzb. 1851. I. Sem. 1. Bd. S. 441 49.

38) In seiner „Geschichte der Deutschen Literatur", 1858, III. 154 Anm. führt Julian Schmidt neben den in Nr. 15, o. S. 104 mitgeteilten Beispielen ein weiteres charakteristisches an. „— Oft verläuft sich das in spitzfindige Epigramme, in sprüchwörtliche Witze mitten im Pathos: zuweilen aber auch ins Gezierte, z. B. Mariamne: „Ich darf vom Edelstein sagen, er ist mein Diener, dem ich es verzeihe, daß er den Stern so schlecht bei mir vertritt, weil er dafür die Blumen übertrifft!" u. s. w. —" Es folgt dann weiter derselbe hier von Tobaldi angeführte Ausspruch. — Ein Vergleich „Hebbel und Jean Paul" findet sich in den „Bll. f. lit. Unterh.", 1858, S. 905f., in dem es gleichfalls als gewagt hingestellt wird, „Excentricitäten tiefsinnig zu behandeln". Jean Paul sei es allerdings gelungen, „in dergleichen den harmlos realistischen Charakter" beizuhalten.

39) Hebbel hatte bisher veröffentlicht: Akt I. Sz. 5 und 6 in Ruges Almanach: Poetische Bilder, 1848, S. 153 170 und

Teile des 2. und 3. Akts in der Europa vom 12. 7. 1849, Nr. 28 S. 393 402. Julian Schmidt meint offenbar den Monolog Bertrams, Akt I. Sz. 6, also den Abdruck in Ruges „Poetischen Bildern".

40) Hebbels Bemerkung dazu in dem Brief an Kolatschek vom 10. 5. 51 (B. IV. 288).

41) In dem Aufsatz: „Julian Schmidt über Heinrich von Kleist" (Stimmen der Zeit, Erster Jahrg. 2. Bd. S. 313) findet sich folgende treffende Bemerkung: „Indeß solche Quiproquo's sind wir an unserem Literaturhistoriker par excellence schon gewohnt. Ich erinnere nur an seine Kritik von Hebbel's Julia, wo er ebenfalls eine ausschließlich im Gehirn des blasirten Grafen Bertram erzeugte wüste Schilderung Deutschlands, wornach dort Schierling und Bilsenkraut so hoch emporschössen, daß man darunter liegen und träumen könne, für Hebbel's ureigene Auffassung des deutschen Wesens ausgibt."

42) Die „Abfertigung" enthielt den Satz: „Uebrigens irrt Herr Schmidt, wenn er mich einen Schüler Hegel's nennt; ich bin es so wenig im weiteren, wie im engeren Sinne." — In der Tat hat Schmidt eine direkt darauf abzielende Bemerkung nicht getan. Hebbel hat aber Schmidts Worte der vorigen Kritik: „Die Schüler Goethe's und Hegel's sollten doch allmälig gelernt haben, daß „nur in der Beschränkung sich der Meister zeigt" und daß das Endliche höher steht als das Unendliche", offenbar auf sich bezogen.

16.

Zu dieser Rezension, die, ohne Namensunterschrift, unzweifelhaft gleich ihren Vorgängerinnen von Julian Schmidt herrührt, wie schon Emil Kuh und mit ihm Hebbel vermuteten, schreibt Kuh an Hebbel unterm 16. 11. 62 (Bw. II. S. 146/7): „. . . Die Nummer 44 der „Grenzboten" ausgegeben am 24. October) enthält eine Beurtheilung Ihrer „Nibelungen", welche, wie ich glaube, von Julian Schmidt herrührt, dessen Thätigkeit noch immer jenem Organ zugewendet ist. Die bezeichnete Kritik scheint mir zu beweisen, daß der Mann keinerlei gemeine Böswilligkeit gegen Sie mehr hegt. Ich hielt mich im verflossenen Frühling in Berlin auf und traf zufällig mit Julian Schmidt zusammen. Er erzählte mir von dem Briefe, den Sie vor Jahren — auf mein Anrathen — an ihn gerichtet, [am 23. 11. 55; B. V. 279 f.] und ich beeilte mich, ihm diese Thatsache zu sagen und ferner Ihres Worts zu erwähnen, daß Sie jene „Abfertigung" nicht veröffentlicht hätten, wenn Ihnen damals sein Buch über die Romantik schon bekannt gewesen wäre."

Hebbel bemerkt dazu an Campe, 9. 11. 62 (B. VII. 268): „Dagegen erhielt ich gestern eine Kritik der Grenzboten (N: 44),

die mich im höchsten Grade überrascht hat. Sie ist von Julian Schmidt selbst, meinem bisherigen heftigsten Gegner, und leicht das Anerkennendste, was überhaupt noch über mein Werk gesagt wurde."

Und ähnlich an Goldhann unterm 19. 11. 62 (B. VII. 273).

43) Vgl. dazu den 5. Literaturbrief Hebbels, zuerst erschienen in der Leipziger Illustr. Ztg. [W. XII. 164]: „Brunhild. Eine Tragödie aus der Nibelungensage. Von Emanuel Geibel. Stuttgart und Augsburg bei Cotta." (Geibels sämtl. Werke b. Cotta), ferner die Epigramme: „Auf das Nibelungenlied", (W. VI. 450) und „Einsprache gegen das Obige. Aus M. zu Gunsten der B." (W. VI. 452); Briefe an Uechtritz, 3. 6. 57 (B. VI. 45), an Kuh, 13. 12. 57 (B. VI. 95), an Gutzkow, 11. 2. 58 (B. VI. 109), an Dingelstedt, 15. 1. 61 (B. VII. 3); endlich den Aufsatz der Augsb. Allg. Ztg. vom 31. 7. 62 (B. VII. 224).

17.

Am 26. 2. 48 (B. IV. 91) schrieb Hebbel an Kühne: „Eine Beurtheilung meiner Gedichte von Ihnen wird mir in hohem Grade zur Freude gereichen und mir wahrscheinlich den Muth geben, den Band einmal wieder in die Hand zu nehmen ..."; und am 8. 3. (B. IV. 96): „Auf Ihre Kritik meiner Wenigkeit bin ich jetzt natürlich um so gespannter, da Sie sie mir als einen rauhen Windstoß verkündigen. [Im Brief Kühnes an H. vom 29. Februar; Bw. T. 423f.] etc.

Inzwischen erschien dann Kühnes Aufsatz, worüber H. an Bamberg berichtet (B. IV. 121). An Kühne selbst geht unterm 16. 6. 48 der sehr ausführliche Dank ab (B. IV. 122 125), in dem Hebbel sich eingehend über sich selbst äußert, weil Kühnes Abhandlung „auf die Totalität meines Wesens eingeht und die Fäden prüft, bevor sie ein Urtheil über das Gewebe feststellt".

44) Das Zitat ist ungenau; bei H. im Epigramm „Wohl zu merken" heißt es: „Lichter gießen, ist Eins, und Lichter brauchen, ein Zweites!" (W. VI. 356).

45) Zuerst: Europa, 29. Mai 1847, Nr. 22 gedruckt als Erwiderung auf einen Angriff in der Allgemeinen Zeitung.

46) W. VI. 291. In der Gesamtausgabe Nr. 6 des Zyklus: „Dem Schmerz sein Recht", ohne Titel.

47) W. VII. 195. Strophe 1 des Gedichtes: „In öder Zeit".

18.

Im Dezember 1849 sandte Hebbel seinen „Rubin“ an Kühne, „damit Sie sich überzeugen, daß ich mit meinen 36 Jahren so wenig verrückt, als impotent geworden bin“ (B. IV. 181). Am 13. 1. 50 fragt er bei Kühne an, da er fürchtet, die Sendung sei nicht in dessen Hände gelangt (B. IV. 190). Kühne antwortet unterm 16. 1. 50 (Bw. I. 432): „Ihre werthe Zusendung (ohne Datum) mit dem Rubin erhielt ich erst im neuen Jahre, las sofort Ihr Drama, ließ Abschrift nehmen, . . . So eben im Begriff, Ihnen für Alles herzlichst zu danken, erhalte ich Ihren Brief vom 13. und bedaure daß Sie in Unruhe über den Empfang jenes Packets sein mußten. . . . Inzwischen las ich auch Ihren Schnock, und erstatte darüber möglichst bald Bericht.“

Der Bericht erschien dann im Februar, worauf Hebbel am 4. 3. 50 (B. IV. 199ff.) eine sehr ausführliche Antwort an Kühne abgehen läßt.

48) Das Gedicht, neugedruckt W. III. S. XXIIf., erschien in der „Presse“ am 24. 11. 49, Nr. 280. Hebbel schreibt darüber im Dez. 49 an Kühne (B. IV. 182).

H. L. könnte sich auch auf Hieronymus Lorm beziehen. Allerdings bestand zwischen Lorm und Hebbel bis zum Frühjahr 1849 noch keine Spannung, wie der Brief Lorms an H. vom 5. 5. 49 zu bezeugen scheint (Antiquariatskatalog v. Liepmannssohn-Berlin. Nov. 06. Nr. 568), wohl aber zwischen Laube und Hebbel.

49) Der Verfasser des Gedichts ist Hermann von Herrmannsthal: H.'s Brief vom Dez. 49 zitiert also richtig, während bei Kühne eine Versehen (Druckfehler?) vorlegt. Vor der Hand war es mir nicht möglich, das Gedicht abzudrucken.

19.

„Im Frühjahr (19. 3. 50) sandte Hebbel „Herodes und Mariamne“ an Kühne (B. IV. 206), am 24. Oktober 1850 folgte dann der „Rubin“ und „Ein Trauerspiel in Sizilien“. „Die Julia steht vor der Thür“ und: „Diesen Winter hoffe ich nun meinen Moloch zu vollenden. Der zweite Act ist fast geschlossen“, fügt er dann hinzu (B. IV. 246f.). Kühne verfaßte darauf den vorliegenden Artikel.

50) S. vorige Nr.: Europa 1850. 2. Februar.

51) Wilhelm Gärtner, „Simson“, Trauerspiel, Leipzig 1849. Hebbel hielt es übrigens für die beste Nachahmung der „Judith“. (B. VIII. 40).

52) Von Artikeln Siegm. Engländers bis zu dieser Zeit erwähne ich folgende: 1) Friedrich Hebbel. Skizze. Vogl's

Österr. Morgenbl. Nr. 143. 146. 147. 156. 157. Neugedr.: Hebbelkal. 1905. S. 173ff.; 2) Hebbel als Lyriker. Allg. Theaterztg. 1846. Nr. 85; 3) Gedichte [2. Samml.]. Wiener Jahrb. 122. 1848. S. 166/182.

53) Von den zahlreichen Besprechungen von „Her. u. Mar." zitiere ich: 1849: Presse. Nr. 96; Wiener Ztg., April; Ostdtsche Post. Nr. 101; 1850: Zimmermann, Morgenbl. Wiener Ztg. Nr. 57/58; Bll. f. lit. Unterh., S. 1129; Dtsche Mtsschr. Stuttgart, August. S. 292ff.; Berlin Reform.

Die „Europa" selbst hatte gelegentlich der Uraufführung in einem Rundschau-Artikel über Wien (Nr. 19, 10. Mai 49, S. 258) folgende Bemerkungen gebracht:

„Über „Herodes und Mariamne", am 19. April zum ersten Male aufgeführt, lieferte die Wiener Zeitung einen einleitenden Artikel, blieb aber ihre verheißene Parallele mit den Stücken gleichen Inhalts von Calderon, Massinger und Rückert schuldig. Im gesammten andern Deutschland hat noch kein Mensch von Hebbels neuem Stück Notiz genommen, und wir kennen es nur nach Wiener Berichten. Vor dem Ungeheuerlichen der Hebbelschen Muse mag die Wiener Kritik nicht gern mit Haut und Haaren Bewunderung sein; allein sie leugnet doch nicht die Größe in den colossalen Arbeiten Hebbels. Diese Mariamne, die letzte Makkabäerin, die letzte Heldenseele des großen hebräischen Stammes, kämpft mit Herodes, dem Tetrarchen von Galiläa, einen persönlichen Vernichtungskampf, der aber seiner Bedeutung nach zu einem welthistorischen wird, wie gleichzeitig Antonius und Octavian factisch um die Welt streiten. Daß das Persönliche leicht in Dimensionen ausläuft, die das Menschenmaß überschreiten, gehört zu Hebbels Michelangelostyl. Die Wiener Kritik will sich nicht gern den Genuß der Bewunderung versagen, und tappt deshalb im Tadel unsicher und zaghaft umher. Aber dem Bilde, das Hebbel vom Verfall der alten Welt im Stücke aufrollt, läßt sie volle Gerechtigkeit widerfahren. Hebbels Griffe sind immer stark und markig, die Tragweite seiner Intentionen erlahmt nur, wo der Geschmack ihn verläßt und sein Gedanke terroristisch das Bereich des individuell Menschlichen überschreitet. Wo er aber, statt in Personen, in Elementen seine Ideenwelt versinnlichen kann, sucht er an Schwung, Tiefe und Kraft seines Gleichen. Über die versunkene alte Welt läßt er die heiligen drei Könige heraufziehen, die dem Sterne folgen, der sie magisch leitet. Nachdem die Helden in der Menschenwelt ihre Rolle ausgespielt haben, siehe! da erscheinen die drei vom Geist Getriebenen und suchen nach dem wahren König Himmels und der Erde. — Der Kritiker der Wiener Zeitung nennt diesen Zug der Versöhnung ein Meisterstück. — Die Damen Hebbel und Rettich entwickelten, laut Bericht, nebst Löwe die ganze Gewalt ihres großen Spiels.

— Die Wirkung des Stückes war im Ganzen schwächer als die Wirkung der Judith. Auch war das Haus schwach besetzt."

20.

Bamberg hatte als Mitarbeiter in Rötschers neu begründeten Jahrbüchern einen Artikel veröffentlicht: „Ueber die dramatische Literatur der Franzosen" (S. 41—51), dem bald der zweite vorliegende über Hebbel's Maria Magdalena folgte. Er hatte ursprünglich beabsichtigt, den Aufsatz in der Augsb. Allg. Zeitung erscheinen zu lassen. Er schreibt am 28. 11. 46 (Bw. I. 284f.): „Man war hier vielfach der Meinung, der Verfasser des perfiden Artikels in der Augsburger vom 10. Nov. sei F. Dingelstedt . . . . Merkwürdigerweise war meine Abhandlung über das Stück gerade zur Absendung an die Augsburger fertig und in diesem Augenblicke schwanke ich, ob ich sie nicht bei der Ehre angreifen soll und um Aufnahme derselben ersuchen soll . . . Ich bin für die Tübinger Jahrbücher und kann Ihnen auf jeden Fall eine baldige Veröffentlichung der Arbeit versprechen." In den Tübinger Jahrbüchern war aber schon Vischers bekannte Arbeit angenommen, sodaß Bamberg es bei Rötscher versuchte. Rötscher berichtet an Hebbel darüber am 20. Mai 1847: „Der Aufsatz über Maria Magdalena (von Bamberg) berührt Vischers Arbeit durchaus nicht, (diese ist auch mir noch unbekannt, wahrscheinlich steht sie in den Jahrbüchern der Gegenwart), sondern gibt eine durchaus ruhige, objektiv gehaltene, von aller Polemik ferne Auffassung Ihres Dramas. Der Aufsatz verrät auch durch keinen Zug ein persönliches Attachement, jeder Ihnen Fremde, welcher überhaupt Bamberg's Standpunkt theilt, könnte diesen Aufsatz ebensowohl geschrieben haben. Dies zu Ihrer völligen Beruhigung." Am 27. 5. 47 schreibt Hebbel dann an Bamberg (B. IV. 33): „Ihre Abhandlung über das französische Theater in Rötschers Jahrbüchern, unstreitig die beste, die darin steht, wird sicher keinen Widerspruch erfahren; Ihre Abhandlung über meine M. M. vielleicht, obgleich sie nach Rötschers eigner Bemerkung — er schrieb mir vorgestern und erwähnte Ihre Arbeit — durchaus objectiv gehalten ist. etc. — Hebbel hat auf die Bekanntschaft mit Bambergs Artikel verhältnismäßig lange warten müssen. Am 1. 9. 47 schreibt er ihm dann (B. IV. 53): „Ihre Abhandlung über M. M. packt das Object im innersten Kern."

54) Man vgl dazu Hebbel's Äußerungen, die den Kern seiner Ansichten vom Wesen des Tragischen enthalten: T. II 2776; an Gurlitt, 23. 6. 47; B. IV. 43: an Kühne, 16. 6. 48; B. IV. 124.

55) In Leipzig fand die Aufführung am 19. Okt. 46

statt. Vgl. Kühnes Aufsatz in der Europa (s. o.). Übrigens ist diese Aufführung nicht, wie es hier nach Bambergs Worten scheint, die erste Aufführung der „Maria Magdalena“ überhaupt. Diese fand vielmehr bereits ein halbes Jahr früher, am 13. März 1846 im Königsberger Stadttheater statt. (Nach gütiger Mitteilung des Herrn Kapellmeister Frommer in Königsberg.) Vgl dazu die folgende Notiz:

Das neue Europa, 1846, I. Bd. 17. Lieferung. S. 271 2. [Unter Randgloſſen und Anderes.]

*** . . . Zu Königsberg [gab man] Hebbel's Magdalena.*) Das letztere Drama ſoll auch im Burgtheater zu Wien gegeben werden, nachdem der Dichter ſich zu einigen Konzeſſionen verſtanden hat. Vielleicht folgen die im ledernen Schlendrian verharrenden Bühnen nach, die ſchon Alles gethan zu haben glauben, wenn ſie die dramatiſirten Zeitungsartikel mit den angehängten Stichwörtern des Augenblicks zulaſſen . . . . .

56) Vischer bezeichnet z. B. den Titel Maria Magdalena als „sehr gesucht“.

57) Neugedruckt in: Fr. Th. Vischer, Altes und Neues, N. F. Stuttgart 1889. S. 1 ff.

58) Das ist in Rötschers Jahrbuch nicht geschehen. Die Entwicklung der einzelnen Charaktere gibt in einer späteren Arbeit Rötscher selbst.

21.

Das „Trauerspiel in Sizilien“, in der ersten Zeit in Wien entstanden, veröffentlichte Hebbel zuerst in Webers Novellenzeitung. Es erhielt damals aber noch nicht die Bezeichnung einer Tragikomödie, die Bamberg zu verdanken ist (Bw. I. 283 und T. III. Nr. 3877). Hebbel nahm den Vorschlag an (B. IV. 35). Er fügte ihm das bekannte „Sendschreiben“ an Heinrich Theodor Rötscher bei, als die Buchausgabe 1851 erfolgte. — Nun erhielt Hebbel am 16. Juni von einem jungen Schauspieler aus Oldenburg, Palleske, einen Brief, „der freilich von Enthuſiasmus für mich überfließt, bei alledem aber von großer Bildung und wahrer, entſchiedener Einſicht in äſthetiſchen Dingen zeugt“ etc. (T. III. Nr. 4198). Er beantwortet den Brief schon am 23. desselben Monats und erwähnt dabei das vorliegende Stück (B. IV. 40, 41). Palleske verspricht dann, eine kurze Arbeit über das Stück zu schreiben, worauf Hebbel am 11. 9. 47 antwortet (B. IV. 56).

Palleske hat dann den Aufsatz für die Jahrbücher an Rötscher geschickt, in deren sechstem Heft Rötscher den

---

*) Sie hat, zur Ehre des dortigen Publikums und der darſtellenden Künſtler, die verdiente Anerkennung gefunden.

Artikel aufzunehmen beabsichtigte. Er schrieb an Hebbel unterm 17. 12. 47: „Für die Jahrbücher ist ein recht schätzbarer Beitrag, Ihr Trauerspiel in Sicilien betreffend von Palleske in Oldenburg eingegangen, der die Sache sehr gut behandelt u. am Schluß auch dies Werk unter die Kategorie der Tragicomödie subsummirt."

Palleske hat versucht, den Titel Tragikomödie dem Publikum klarzumachen, wie Hebbel oben im Briefe an P. schrieb. Palleske hat für Rötschers Jahrbücher anscheinend eine größere Arbeit über Hebbel in Vorbereitung gehabt, die aber darin nicht erschienen ist, obgleich in der Voranzeige für die kommenden Hefte in Heft 3, Bd. I. S. 272 zu lesen steht: „13. Dialog über Hebbels Werke, nach einer gemeinschaftlichen Lektüre derselben wirklich gehalten von P." Wenigstens vermute ich Palleske als Autor, da auch eine Stelle des Briefes Hebbels an P. vom 23. 6. 47 (B. IV. 40) darauf hinzudeuten scheint, wenn auch hier vorzugsweise über den Diamant gesprochen wird.

59) Die Buchausgabe erschien erst 1851. Eine Aufführung fand zu Lebzeiten des Dichters nicht statt. Er selbst schrieb einmal an Ruge (15. 9. 52, B. V. 54): „Das Trauerspiel in Sicilien habe ich nicht zur Darstellung bestimmt und mögte jeden Versuch widerrathen; das große Publicum findet sich schwerlich in eine so eigenthümliche Mischung entgegen gesetzter Elemente." Das Stück erlebte seine Uraufführung erst am 28. 10. 1907 auf der Bühne des Hamburger Deutschen Schauspielhauses.

22.

Hebbel hätte gern gewünscht, daß die Maria Magdalena möglichst bald in Berlin aufgeführt würde. Rötscher bemühte sich nun darum; Hebbel antwortete auf den Brief vom 17. Dezember 1847 (Bw. II. 299) am 22. 12. 47 (B. IV. 74). Am 3. Mai 1848, wenige Tage nach der Aufführung, schreibt Rötscher (Bw. II. 303): „Einige Tage vor der Aufführung hatte ich in einem Artikel in der Spenerschen Zeitung auf die Aufführung der Maria Magdalena hingewiesen, den Titel bürgerliches Drama als eine nur den bestehenden Schranken der Königstadt gemachte Konzession bezeichnet, während ich erklärte, es sei kein Stein aus seinen Fugen gerückt: das als Tragödie gedachte Werk sei auch unter der Kategorie: Bürgerliches Drama, nach wie vor Tragödie. Ich that dies absichtlich, damit die Leute nicht etwa wähnten, ich hatte das Stück zu einem Rührstück zugestutzt. Endlich gab ich in wenigen Zügen die Bedeutung des Ganzen an." Mundt urteilte in einem Briefe an Hebbel vom 11. 2. 1850 über diese Mitteilung: „Genügend

und mit Verſtändniß freilich nicht, aber doch gut gemeint. Das Stück macht allerdings eine zerſtörende Wirkung, aber es iſt doch immer die Zerſtörung des Genies, wo auch die umherfliegenden Lavaſteine für alle Ewigkeiten befruchten." Hebbel antwortete Rötscher freudig bewegt und ausführlich unterm 17. 5. 48 (B. IV. 106).

Ein klein wenig war diese Freude allerdings dadurch getrübt, daß Rötscher, wie Hebbel an Bamberg schreibt (B. IV. 154), „hart daneben" einen „Aufſatz über den trivialen Zwengſahn" abdruckte. Es handelte ſich um „Drei Fragmente aus „Moſes". Eine Völker-Tragödie von Carl Zwengſahn" [Leopold Langenſchwarz.], III. S. 20—44 abgedruckt. Schon im 2. Bande, S. 121 ff. fand ſich eine Abhandlung: „Tiphonia. Tragödie in fünf Akten von Carl Zwengſahn. | (Als Manuſcript gedruckt.) | Von | H. Th. Rötſcher". Hebbel ſchreibt darüber an Bamberg (B. IV. 144): „Er hat auch eine Tiphonia warm gelobt und ſchwärmt jetzt für einen Judas Iſcharioth, der eigentlich doch nur ein Baſtard meiner Judith iſt." Der erwähnte „Judas Ischarioth" wurde im ſelben Bande der Jahrbücher S. 55—80, 226—236, 290—319, 467—476 ohne Verfaſſernamen mitgeteilt. Das Drama iſt von Elise Schmidt und wurde 1851 in Buchform veröffentlicht. Vgl. dazu: E. Schulhoff, Ein vergeſſenes Magdalena-Drama. National-Ztg., Berlin, 1903. Nr. 306. An Taillandier ſchreibt Hebbel am 9. 8. 52 (B. VIII. 39 40): „Nachgeahmt iſt das Stück [Judith] viel geworden; für das Beſte, was es in's Leben rief, halte ich den genialen Simſon von Gärtner; für das Schlechteſte den maßlos cyniſchen Judas Iſcharioth von Eliſe Schmidt."

60) Ein Brief Hebbels mit dieſer ausdrücklichen Weiſung an Rötscher hat ſich nicht erhalten. Vielleicht ſtand ſie in dem nur ſehr fragmentariſch überlieferten Brief vom 6. Juni 1847 (B. IV. 37 u. T. III. Nr. 4193).

23.

Hebbel reichte am 23. Aug. 1847 ſein Trauerſpiel Maria Magdalena dem Hofburgtheater ein, indem er es mit einem Begleitſchreiben (B. IV. 49,50) an Holbein ſandte, der es dem Grafen von Dietrichſtein überreichen ſollte. Von Holbeins Hand findet ſich am Rande die Bemerkung: „Wurde am 7. Sept. 47 abgelehnt und von mir dem Verfaſſer ſelbſt übergeben." Noch am 1. Sept. ſchreibt Hebbel an Bamberg (B. IV. 52), daß er „einen anderen Plan im Gange" habe etc.

Das Stück kommt dann trotz der anfänglichen Ablehnung am 8. Mai 1848 im Hofburgtheater zur Aufführung und wird mehrfach wiederholt. Über die erneut geführten Verhandlungen iſt aus Briefen und Tagebüchern nichts zu

ersehen. Ein im November 1847 an Holbein geschickter Brief ist bisher noch nicht bekannt, der unzweifelhaft mit den neuen Verhandlungen betr. der Aufführung im Zusammenhang steht.

61) Über die Aufführung selbst berichtet Hebbel sehr ausführlich im Tagebuch vom 9. Mai (III. Nr. 4396).

In einem Brief an Rötscher vom 17. 5. 48 (B. IV. 104) gedenkt er dann noch der Schwierigkeiten, die der Aufführung wegen der politischen Lage drohten, die auch Engländer erwähnt.

Über Hebbels Stellung zum Burgtheater möchte ich hier noch einige Belege beibringen, wobei zu bemerken ist, daß seit Ende 1849 Laube artistischer Leiter des Hofburgtheaters ward.

Im November 1845 kam Hebbel nach Wien; dazu schreibt „Das neue Europa", 1846, II. Bd. 1. Lieferung, S. 15 unter der Rubrik „Randglossen und Anderes":

„*_** Hebbel, ein wahrhaft bedeutender dramatischer Dichter, hat nunmehr Wien zu seinem beständigen Wohnort gewählt und sich dort vermählt. Die große Stadt mit ihrem bewegten Leben, wird dem Dichter frommen: die Anerkennung, die er dort findet, wird ihn heben. Der dramatische Dichter gehört in eine große Stadt hin, wo ihm eine Bühne zu Willen steht und Künstler, wie er sie braucht. Wenn man sagt: das Burgtheater ist schlecht und überall ist es nicht besser, so kann man seinen Grund haben, daß man das laut ausspricht, allein man wird sich heimlich gestehen müssen, daß das Burgtheater, wenn es auch Schwächen zeigt, denn doch auch noch Kräfte und namentlich Mittel besitzt, sich wieder zu seiner hohen Bedeutung für die Kunst zu schwingen. Wir sind begierig auf die Stellung, welche Hebbel zu dem Burgtheater einnehmen wird. Wir hoffen das Beste davon."

In einem „Aus Wien, Mitte August. (Hebbel und das Hofburgtheater.)" überschriebenen Artikel der „Europa", die seit Anfang 1847 Gustav Kühne an August Lewalds Stelle leitete, heißt es in Nr. 37, 11. Septbr. 1847, S. 609 10:

„In einer Stadt, wo Hebbel, einer der Geister, die berufen sind, in der Kunstgeschichte eine Zeit abzuschließen und eine neue herbeizuführen, lebt, ein Mann, der die Genialität rein und unverfälscht in sich trägt, bei dem der hehre Geist des wahren Lebens wohnt und sich daher nur den realen Gestalten und nie den phantastischen Gebilden und Auswüchsen der Hypergenialität ergibt, da ist kein Blatt noch Blättchen, das die Interessen der wahrsten Kunst, der Kunst das Leben in seinem Kampfe darzustellen, vertheidigt. Warum wählt man Hebbel nicht zum Dramaturgen für das Hofburgtheater? Mit „Weft" ist das Licht einer dramaturgischen Leitung für die Hofbühne untergegangen,

mit Hebbel könnte das erloschene sich wieder entzünden. Oder glaubt man vielleicht doch mit dem gegenwärtigen Repertoir die Ehre einer Hofbühne erhalten zu können? Ich möchte schon wissen, wem wir es zu verdanken haben, daß wir keine „Komödiam mit Hanswurst veragiren" sehen. Man hat das alte Archiv des Burgtheaters eröffnet, vor einer neuen Zeit die alten Komödien heraufbeschworen, und ihnen, weil es nicht gut ist allein zu sein, ein Paar französische Lustspiele hinzugesellt, die sich aber schon mit den Scharteken vertraut gemacht haben. Wunder, daß wir des jetzigen Bühnenleiters Hrn. v. Holbein's weltberühmtes „Tournier bei Kronstein" noch nicht auf dieser Bühne gesehen haben, Wunder, daß wir nicht Ritterstücke zu sehen bekommen! Das Hofburgtheater ist der Tummelplatz aller nur möglichen Kabalen und Intriguen. Schon das schreckt deutsche Dichter ab, ihre Stücke einzureichen, dazu noch die Censur, und endlich eine solche Direction. Armes Hofburgtheater, deine Wirksamkeit ist vorüber, wenn du nicht einen Mann bekömmst, der die Zügel zu führen weiß, der die Anforderungen der Zeit kennt, der Bühne und öffentliches Leben in Einklang bringt, der deine Kräfte und dein Publikum kennt, der das Deutsche liebt und ein Deutscher ist. Ein solcher Mann wäre Friedrich Hebbel, der Dichter der Judith und Maria Magdalena. 4.

Und endlich heißt es in Nr. 19 vom 10. Mai 1849, S. 258 in einem Artikel: „Rundschau über Wien":

„— Ereignisse von Gewicht waren in Wien Friedrich Hebbel's Dramen. [Es waren bisher aufgeführt: „Judith", seit Februar 1849, „Maria Magdalena" seit Mai 1848 und „Herodes und Mariamne" am 19. April 1849.] . . . In der That, Wien sucht in Sachen der Kunst entweder einzuholen oder zu ersetzen, was es an deutschem Inhalt verloren oder noch zu erobern hat. Schon daß es sich mit Hebbels Tragödien beschäftigt, ist ein Zeichen der Zeit. Hat die Kaiserstadt erst den blutigen grausen Ernst der Wirklichkeit über sich ergehen lassen müssen, um in der Poesie aus all dem Graus, den Hebbels Gestalten bieten, die tiefe Gewalt des Geistes herauszufühlen?"

Dann änderte sich das Bild mit einem Schlage, als Laube die Leitung des Theaters übernahm. Ein Artikel in den „Stimmen der Zeit", 1859, S. 343,52 über den „gegenwärtigen Zustand des Hofburgtheaters" ist so charakteristisch, daß ich mir nicht versagen kann, einige Sätze daraus wiederzugeben. Sie können nur zu neuer Beleuchtung des gespannten Verhältnisses zwischen Laube und Hebbel beitragen.

„Als Holbein folgte, . . . da brachte der Director kein einziges Stück von sich selbst auf die Bühne und bereitwillig öffnete er nach der eingetretenen Metamorphose der

politischen Verhältnisse jenen Autoren das Burgtheater, welche bis dahin aus politischen Rücksichten von dort verbannt gewesen.

Mit dem Jahre 1851 trat ein Umschwung merkwürdiger Art ein. Dr. Heinrich Laube . . . stemmte sich . . . gegen den allgemeinen Zug der Geschichte und Literatur . . . Dr. Heinrich Laube verrenkte alle Individualitäten. Wenn Dr. Heinrich Laube . . . die reproducirende Kunst am Burgtheater preisgab, . . . so wurde Dr. Heinrich Laube der producirenden Kunst, den Dramatikern der Vergangenheit und Gegenwart, nur in seiner eigenen Persönlichkeit, die bekanntlich auch eine bühnenwerkliche ist, im vollsten Sinne des Wortes gerecht."

62) Die „Europa", schreibt in Nr. 21 vom 20. Mai 1848 S. 348 unter: Briefwechsel. Wien, d. 10. Mai. (Hebbel's Magdalene).:

□ . . . . . .

In Bezug auf die Umgestaltung der alten puderbestaubten Ansichten dürfte die Aufführung von Hebbels „Maria Magdalena" als politisches Moment angesehen werden. Die Wirkung war eine ungeheure und spricht um so mehr für den wiedererwachten gesunden Sinn des Volkes, als die Mittel so einfach sind, die Schönheit hier in der Wahrheit, im gedankenreichen Dialoge, und in der consequenten Durchführung der Charaktere liegt. Der Verfasser wurde wiederholt gerufen. Der Erfolg freut uns aber doppelt, weil wir hoffen, Hebbel werde nun um so eher zur Veröffentlichung seiner jüngsten Schöpfungen schreiten. Frau Hebbel-Enghaus, Anschütz und Fichtner erfaßten am schärfsten den Geist ihrer Rollen. Willi Beck.

63) Vgl. dagegen Kühnes Ansicht (s. o.) und neuerdings Bulthaupts (Dramat. d. Schauspiels, der behauptet, es sei „ein elender Gedankenprozeß, kein sinnlicher Rausch, keine verliebte Schwäche, sondern ein Kalkül, der ebenso häßlich wie psychologisch und dramatisch schwach" wäre, wenn Klara dem Leonhard ihr Letztes opfert, das sie als Weib zu geben hat.

24.

Dieser, ohne Zweifel wohl von Prutz herrührende Aufsatz wird bei Hebbel nicht erwähnt.

64) Es handelte sich vorher um „Meleager. Eine Tragödie von Paul Heyse." Berlin 1854.

65) Vgl. die zahlreichen Schriften, die sich mit dem Bernauerstoff beschäftigen: meine Hebbel-Bibliographie. (Dtsch. Bibliogr. Ges. 1910, S. 142,3). Die beiden bisher erfolgreichsten Bernauerdramen waren: Joseph August Graf

von Törring. Agnes Bernauerin. Ein vaterländisches Trauerspiel in 5 Aufzügen. München 1780 und Melchior Meyr, Herzog Albrecht. Stuttgart, 1842. Im Januar desselben Jahres erlebte ferner eine Tragödie „Agnes Bernauerin" von Braunfels in Frankfurt a. M. ihre Uraufführung (Rez.: Morgenbl. f. geb. L. 1842. Nr. 24 S. 96 u. Nr. 25 S. 100). Auch Gottfried Keiler wollte „expreß eine „Agnes Bernauerin" machen und damit Hebbel und Melchior Meyr zusammen attackieren". (Bächtold. II. 229.) „Einen „Herzog Albrecht" resp. „Agnes Bernauerin" hatte ich in den fünfziger Jahren in Berlin ausgedacht, als Hebbel und Melchior Meyr miteinander zumal darüberher gerieten. Ich hätte das blühende Leben und das mörderische Eingreifen in die Exposition verlegt und dann das tragische Wüten des Sohnes gegen den Vater zum Hauptinhalt des Trauerspiels gemacht." (ebenda, III. 172).

25.

Ich habe diese kurze Kritik aufgenommen als Ergänzung der vorhergehenden, um Prutz etwas mehr zu Worte kommen zu lassen. Wie weit oft die Meinungen auseinandergehen, dafür ist die Gegenüberstellung dieser kleinen Kritik mit einer über dasselbe Stück von Paul Heyse (s. o. Nr. 26) sehr bezeichnend.

27.

Über diese Kritik Paul Heyses, von der Hebbel durch Kuh Kenntnis erhielt, schreibt er diesem bereits am 16. 11. 57 (B. VI. 88 89). Hebbels Urteil über die Münchener, gegen die er manches Epigramm schleudert, ist zuweilen außerordentlich scharf. Mit dem Vernageln der „großen Lärmkanone" meint er vielleicht das Epigramm: „Auf einen viel gedruckten Lyrikus" (Ausg. 1857, S. 407). Kuhs Biographie enthält eine Erwähnung dieser Kritik, die Werner für eine Stelle aus dem verschollenen Briefe vom 13. 12. 57 an Kuh hält (B. VIII. 63/64). Mir scheint der Inhalt auf eine spätere Zeit nach Abfassung der Kritik hinzudeuten.

An Gutzkow schreibt Hebbel ferner am 13. 2. 58 (B. VI. 111 2), mit der Bitte, die beiden gegen Geibel gerichteten Epigramme [„Das Nibelungenlied" und „Einsprache aus München"] zurückzuhalten. Das Epigramm „Auf das Nibelungenlied" hat Gutzkow nicht mehr zurückziehen können, da es bereits gedruckt war (Unterhaltgen am häusl. Herd, S. 381f.); vgl. B. VI. 123. Es ist dann mit der „Einsprache gegen das Obige" nochmals gedruckt im Orion 1863. I. S. 462f. Ein drittes ist nicht hinzugefügt worden.

Ich schließe hier eine Bemerkung aus einem Aufsatz der „Stimmen der Zeit", 1859, I. S. 58 59 bei, „Literarische Koterien":

„Fern vom Getümmel hält sich die Genossenschaft der absoluten Idealisten, deren Hauptquartier in München. . . . In ihnen gipfelt sich die Koterie, sie sind allein für sich, Geibel für Heyse und Heyse für Grimm, und die wenigen andern Kenner der Kunst. Ihr kleines, aber gewähltes Publicum athmet gleichsam aus ihren Schriften die Ausschließlichkeit, die immer vornehme und eben so fühle Ablehnung anderer Namen und Werke ein. Man lese, mit welchem Selbstbewußtsein Paul Heyse über Hebbel oder — denn ich liebe die Persönlichkeiten nicht — über Monti, Grimm über Alfieri redet!"

66) Entstanden 1838; aus dem Zyklus: „Liebesklänge" mit dem Titel: „An die Entfernte".

28.

Diese ohne Unterschrift veröffentlichte Kritik ist vermutlich von Emil Kuh. Er wird erstens im Mitarbeiterverzeichnis des betr. Bandes mit aufgeführt. Zweitens scheint auch der Briefwechsel für die Autorschaft Kuh's zu sprechen, obgleich Hebbel bezweifelt, daß „die Braunschweiger" einen Artikel annehmen, wie er nach einem Briefe Westermanns urteile (B. VI. 87/88), den er sogleich beantwortet (B. VIII. 60 f.). Allerdings wird von Hebbel im Dankbrief an Westermann über die Zusendung der Kritik der Name Kuh nicht erwähnt (B VIII. 67 f.), auch Kuh nennt die Kritik nicht wieder. Diese ist aber mit solcher Wärme und Begeisterung geschrieben, daß sie ihm wohl zugeschrieben werden könnte.

29.

Den Verfasser dieser Kritik festzustellen, ist mir nicht gelungen, da eine bestimmte Kritik über „Mutter und Kind" weder in Hebbels Briefen noch in seinen Tagebüchern erwähnt wird. Es wäre möglich, daß Kolatschek selbst sie verfaßte, der schon die Aushängebogen zum Epos erhielt und sie an Kuno Fischer übersandte. Hebbel hatte gehofft, daß dieser die Beurteilung übernehmen würde; er lehnte es aber ab. (Kuno Fischers Frühzeit, Preuß. Jahrb. 1908. Sept. Hft.) Da der Brief in der krit. Ausgabe noch nicht enthalten ist, drucke ich ihn nochmals hier ab.

„Hochgeehrter Herr!

Professor Kolatschek hat Ihnen die Aushängebogen meines Gedichts ‚Mutter und Kind' übersandt; ich erlaube mir, sie

durch zwei zu completiren, welche die Druckerei rückständig geblieben war.

Eine Beurtheilung dieses Gedichts von Ihnen wäre mir in hohem Grade erwünscht und nach den freundlichen und wohlwollenden Gesinnungen, deren Sie mich mündlich versicherten, bin ich kühn genug, Sie darum zu ersuchen. Es liegt mir jedoch nicht etwa aus äußern Gründen daran, obgleich ich allerdings bei meinem schweren Stand in Oesterreich Ursache habe, für jede aufrichtige Unterstützung aus Deutschland doppelt dankbar zu seyn. sondern ausschließlich aus inneren. Das Produkt, um das es sich hier handelt, ist nämlich entweder, erlauben Sie mir bei meinen fünfundvierzig Jahren, es unumwunden zu sagen, sehr viel oder gar Nichts; es möchte ein Epos seyn und sinkt, wenn es sich in seiner Hoffnung täuschen sollte, augenblicklich zur versificirten Novelle herab, deren Zahl vermehrt zu haben, ich auch dann noch beklagen würde, wenn man ihm einen hohen Rang in dieser zweideutigen Gattung erwiese. Nun hätte ich selber früher ein Epos nach Hermann und Dorothea für ein Unding gehalten, weil es nach meiner Meinung im ganzen Umkreis der menschlichen Verhältnisse außer dem für ewig ausgebeuteten zwischen Bräutigam und Braut keins mehr gab, das allgemein genug war und poetisch dabei. Ich übersah aber, wie es mir jetzt scheint, daß der Dichter zwar nicht mehr vorwärts aber doch noch zurückgehen konnte, und daß er erst in dem Verhältnisse zwischen der Mutter und dem Kinde auf die eigentliche und letzte Wurzel der Gesellschaft stieß. Darin irre ich auch wohl nicht; es fragt sich nur, wie es mit der Ausführung steht. Ein klein wenig Vertrauen habe ich zu dieser, weil die zu Grunde liegende Erfindung, mit der ich mich zehn Jahre trug, sich durchaus nicht dramatisch organisiren wollte, wie ich wünschte, sich dagegen augenblicklich episch abrundete und zum modernen Weltbild ausbreitete; von Ihnen wünsche und hoffe ich zu erfahren, ob dies Vertrauen ein ganz und gar thörichtes ist oder nicht. Daß die Sehnsucht des unfruchtbaren Eheweibes nach einem Kinde sich zur Leidenschaft steigert, lehrt die Erfahrung und hat sie, wie die älteste Märchen-Poesie beweis't, von jeher gelehrt; dieß Motiv dürfte daher im vollsten Einklang mit der menschlichen Natur stehen. Wenn aber nicht jedes Weib, ohne Ausnahme, ein Opfer, wie es hier gebracht wird, unter gleichen Umständen annehmen und nicht jedes Mädchen, das sich den Geliebten nur dadurch zu erhalten vermag, es bringen kann, so bin ich vor dem epischen Forum verloren, denn durch das dramatische Mittel der schärferen Individualisirung darf die Verwickelung nicht herbeigeführt werden, weshalb ich mich seiner auch streng enthielt. Ich glaube jedoch, daß es sich so verhält, daß die Eine nicht weiß, was sie fordert und die Andere nicht, was sie verspricht, indem der Mensch, wenn

ich meinem eig'nen Gefühl trauen darf, erst durch das Kind selbst über das Kind belehrt wird.

Wie sehr habe ich es beklagt, Sie in den Ferien nicht in Wien eintreffen zu sehen, wie Sie mich hoffen ließen! Ich rechne ein Gespräch aus dem vollen heraus zu den höchsten Genüssen des Lebens und ein solches hatte ich in Jena mit Ihnen. Nun, in unserer Zeit der Eisenbahnen läßt sich Manches mit Leichtigkeit einbringen und wir sehen uns gewiß wieder, entweder in Wien oder in Jena. Wenn Sie hören, daß ich den Schillerschen Demetrius fortsetze, so glauben Sie nicht daran: ich überlasse es Anderen, das aufzunehmen, was Goethe liegen ließ. Ich fasse den Gegenstand unter Adoptirung des großen dramatischen Grundgedankens und in Uebereinstimmung mit den neuen historischen Forschungen auf meine Weise und das war mein Plan schon in früher Jugend.

Für Ihre vortreffliche Entwicklung „Schiller als Philosoph" meinen besten Dank; ich habe mich daran erquickt, wie seit lange nicht.

Mit aufrichtigster Hochachtung

Ihr ergebener Fr. Hebbel."

Wien, d. 25sten Nov. 1858.

67) Die Stelle lautet jetzt (W. VIII. 442f.:

Es wanken im innersten Grunde
Alle Staaten der Erde, und wenig wird nur gebessert,
Ob die Rotten des Pöbels den Diener des Fürsten erschlagen
Und die blutige That auch blutig büßen und sühnen,
Oder noch schlechtere Junker den Mann des Gesetzes erschießen
Und, dem Richter entzogen, der Achtung des Dichters verfallen.

Gemeint ist das Duell in der Jungfernheide bei Berlin am 10. März 1856, in dem Hans von Rochow-Plessow den Berliner Polizeipräsidenten Karl Ludwig Friedrich von Hinkeldey erschoß, das auf Hebbel „furchtbar" gewirkt hat (Brief an Uechtritz, 12. 4. 56. B. V. 304 f.) Das Comité der Tiedge-Stiftung verlangte die Tilgung der Verse, was Hebbel auch tat, jedoch mit dem Vorbehalt, die unterdrückten Verse bei einem späteren Abdruck des Gedichts wieder herzustellen. Die erste Ausgabe enthielt aber diese Verse mit der Anspielung auf das Duell noch nicht. Vgl. Kuh's Anm. zu Bd. 2 seiner Ausgabe der Werke.)

68) Eine größere Arbeit über „Mutter und Kind" habe ich bisher in den „St. d. Z." nicht finden können. Sollte vielleicht Kuno Fischer gewonnen werden? Dagegen schließe ich einen Ausschnitt aus einem Aufsatz: „Die deutsche Poesie im letzten Jahrzehnt" aus derselben Zeitschrift 1859 (Erster Jahrg.) Zweiter Band. S. 591/2 an:

„. . . Man hat nicht verfehlt, diese Sächelchen [„Mörike's Idylle vom Bodensee und Hartmann's Adam und Eva"] viel zu loben, aber sie haben ebenso wenig Werth und Bedeutung, als ein zweites Paar Erzählungen aus den jüngsten Jahren. Zuerst nämlich hat Paul Heyse das Publikum mit einem Gedicht, „Thekla" betitelt, in neun Gesängen, beschenkt (1858); ihm folgte (1859) Friedrich Hebbel mit einem Gedicht in sieben Gesängen, überschrieben „Mutter und Kind.' Klassisch ist keins von beiden Gedichten, auch sie stehen unter jenen drei Leistungen, die ich oben an die Spitze gestellt habe, [„Wielands Oberon, Hermann und Dorothea von Goethe, die Abassiden Platen's"] natürlich aus dem Grunde, weil ihnen das gleiche Talent zu gleichem Fluge gemangelt hat. Sie erzählen weder so klar noch so anmuthig, gefällig und naturgemäß wie diese drei Meister; wo der Strom ihrer Rede in epischer Breite sich ergießt, ertränkt er uns durch gewöhnlichen und langweiligen Inhalt, und Keiner von Beiden hat jenen plastischen Ausdruck, welcher die Meisterschaft des epischen Malers kennzeichnet. Wo Heyse lebenswahr schildert, wird er unpoetisch und flach . . . Hebbel bildet zu diesen Heyse'schen Trivialitäten eine Art Gegensatz. Schon im Februarheft dieser Zeitschrift ist auf die ästhetische Bedeutung hingewiesen worden, welche seine letzte Leistung für die Zeitgenossen hat. Sie bleibt jedenfalls eine Leistung, welche sich vor der gesuchten Naivetät eines Mörike, vor den Plattheiten eines Hartmann oder Heyse entschieden auszeichnet und den Wunsch hervorruft, Hebbel möge die gesteigerte Hoffnung, welche jedes seiner Werke stets auf's Neue in uns rege macht, bald einmal ganz erfüllen.

Merkwürdig ist, daß sämmtliche vier letzterwähnte Erzähler des Hexameters sich bedient haben . . . Und zwar haben sich Mörike, Hartmann und Hebbel desselben wieder bedient, ohne daß es ihre Absicht gewesen wäre, im Rhythmischen strenger zu sein, als es Klopstock und Goethe war.

. . . .

Hoch über jene Leistungen erhebt sich nach unserer Meinung die epische Darstellung, welche der deutsche Musenalmanach auf das Jahr 1859 gebracht hat; sie rührt von Julius Große her . . .

Doch auch so ist diese Dichtung [„Das Mädchen von Capri"] eine wahre Perle*).

---

*) Wir können dieses Urtheil unseres geehrten Mitarbeiters, mit dem wir zwar in den Principien, aber nicht überall in deren Anwendung übereinstimmen, nicht unbedingt unterschreiben. Nach unserer Meinung dürfte vielmehr die Stellung, welche er unter den epischen Producenten der Gegenwart Hrn. Julius Große einräumt, mit größerer Berechtigung Hrn. Friedr. Hebbel ge-

30.

Über diese, in der Form ungewöhnliche Kritik berichtet Hebbel am 2. 8. 62 (B. VII. 214) und am 10. 8. 62 (B. VII. 223) an Campe.

---

bühren, deſſen Gedicht „Mutter und Kind", ſowohl was Form als Inhalt anbetrifft, den von dem Verf. aufgeſtellten Anforderungen doch gewiß mehr entſpricht, als jenes „Mädchen von Capri" . . . Die Redaction.

Register.

Die Ziffern bedeuten die Seiten.

Gedichte (1842) 13. 23. 25. 28. 33.
Neue Gedichte (1848) 133.
Gedichte (Gesamtausgabe 1857) 218. 230.

Mutter und Kind 235.

Judith 3. 66. 130.
Genoveva 14. 30. 35. 65. 132.
Der Diamant 72. 122.
Maria Magdalena 69. 127. 156. 188. 204.
Ein Trauerspiel in Sizilien 47. 51. 86. 145. 180.
Julia 53. 102.
Herodes und Mariamne 149.
Der Rubin 53. 75. 142.
Michel Angelo 215. 217.
Agnes Bernauer 210.
Gyges und sein Ring 54.
Die Nibelungen 110. 241.
Moloch 130. 147.

Erzählungen und Novellen (1855) 56.
Schnock 136.
Anna 84.
Pauls merkwürdigste Nacht 60.
Der Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd 60. 80.
Eine Nacht im Jägerhause 60.
Matteo 57.
Herr Haidvogel und seine Familie 60. 80.
Die Kuh 58. 87.

Vorwort zu Maria Magdalene 61. 91.
Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers 94.

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

LG
R839v

Rost, Johann Christoph
Das Vorspiel.

109099

NAME OF BORROWER.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not
remove
the card
from this
Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU, Boston